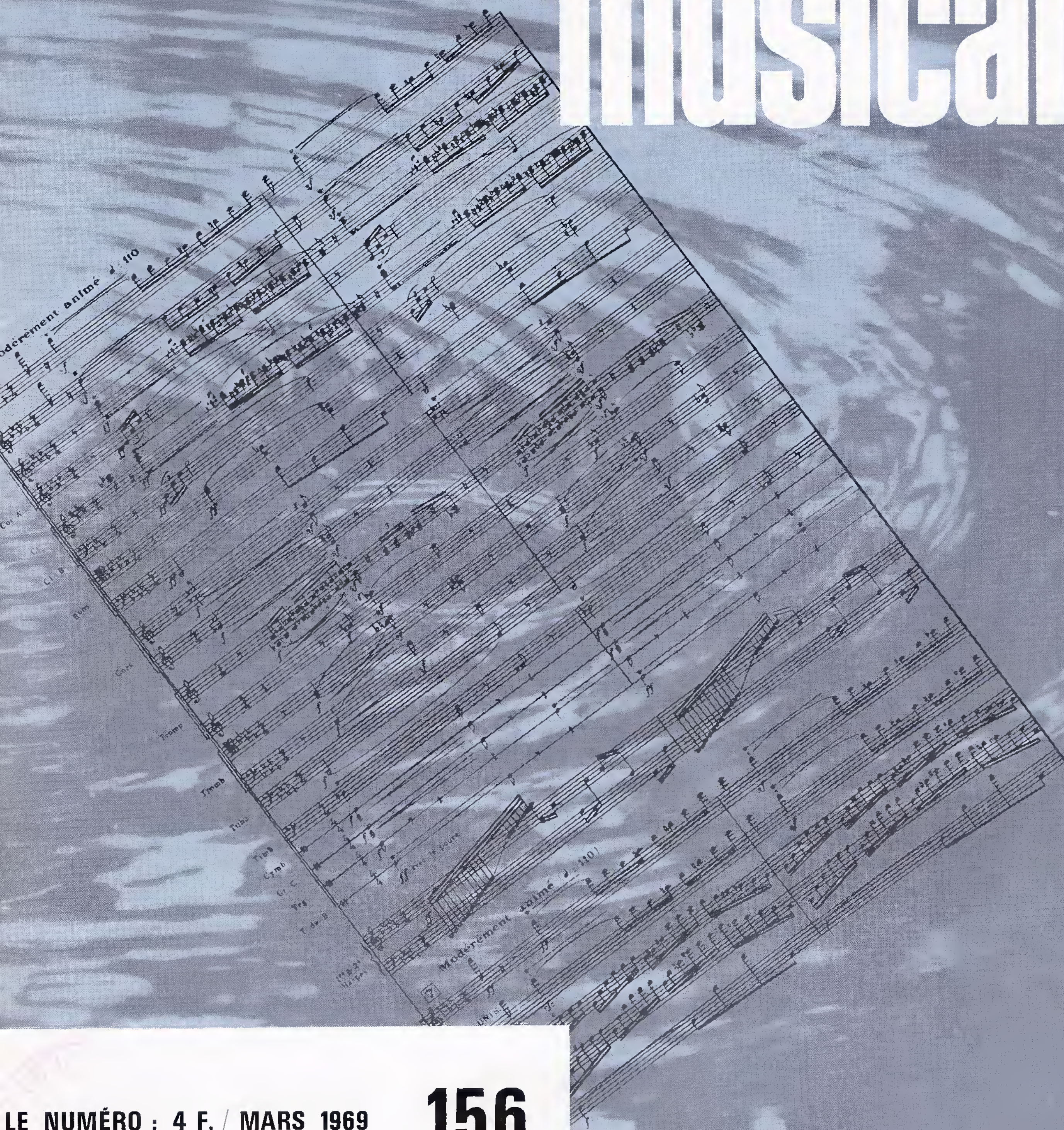
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / MARS 1969

156

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5[e]**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ

Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) ....France : **F 25** - Etranger : **F 30**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) :France : **F 34** - Etranger : **F 39**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MARS

MARDI 4 :
Chant : La mazurka (mélodie populaire de Pologne) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 5 :
Initiation à la musique : 100e anniversaire de la mort de Hector Berlioz.
Chant : Ali, alo (chant populaire de Flandre) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 7 :
Solfège 1re année : 8e leçon (étude du *ré*).

MARDI 11 :
Chant : La mazurka (suite de l'étude).

MERCREDI 12 :
Initiation à la musique : 1re séance de révision en vue du jeu musical du 26 mars.
Chant : Ali, alo (fin de l'étude).

VENDREDI 14 :
Solfège 2e année : 9e leçon (étude du *si* grave).

MARDI 18 :
Chant : La mazurka (fin de l'étude).

MERCREDI 19 :
Initiation à la musique : 2e séance de révision en vue du jeu musical du 26 mars.
Chant : Séance de révision.

VENDREDI 21 :
Solfège 1re année : 9e leçon (exercices de récapitulation).

MARDI 25 :
Chant : séance de révision.

MERCREDI 26 :
Initiation à la musique : Jeu musical portant sur la reconnaissance de thèmes extraits d'œuvres de Dukas, Bizet, Mozart, Rossini, Prokofiev, Sauguet, Beethoven, Tchaïkovsky et Berlioz.
Chant : séance de révision.

VENDREDI 28 :
Solfège 2e année : 10e leçon (étude du mi aigu).

Depuis octobre 1968, grâce à vous qui avez suivi nos conseils quant aux renouvellements des abonnements (notre n° 151, page 3), nous avons pu maintenir nos tarifs.

Hélas !

La récente et brutale augmentation des tarifs postaux qui frappe durement l'expédition des journaux et périodiques : 35 à 40 % ! nous impose la modification de nos prix.

L'abonnement simple passe de :

F 25 à F 26 (pour la France) ;

F 30 à F 32 (pour l'étranger).

L'abonnement couplé passe de :

F 34 à F 35 (pour la France) ;

F 39 à F 40 (pour l'étranger).

O. MESSIAEN : TROIS PETITES LITURGIES DE LA PRÉSENCE DIVINE

par Jacques CHAILLEY

Chapitre II : Le Poème

Le texte des **Petites Liturgies** est loin d'être formé de syllabes indifférentes. Non seulement il est articulé en une structure strophique et responsoriale qui conditionne l'architecture musicale, mais il constitue par lui-même un poème mûrement élaboré qui doit être examiné autant pour le fond que pour la forme.

L'idée directrice, soulignée par le titre, est l'une des bases essentielles de la mystique chrétienne : la présence de Dieu non seulement par ses œuvres, mais encore **en** elles, chacun de nous étant l'œuvre divine par excellence. Ainsi chacune de nos actions, éclairée par la grâce, peut-elle devenir en quelque sorte une manifestation de la présence divine, de même que tous les témoignages de vie qui nous entourent. On voit ainsi la nuance qui sépare cette conception, par exemple, du cantique de Saint-François d'Assise : là le Seigneur est loué **pour** toutes ses créatures, ici il est loué **dans** ses créatures, elles cessent d'être une œuvre extérieure et participent en quelque sorte, comme le fils fait du père, de la nature de celui qui les a créées et a mis ainsi en elles quelque chose de lui.

Cette pensée, dont on pourrait déceler la source dans Saint Augustin, se trouve longuement développée dans un livre dont Messiaen évoque volontiers l'influence qu'il a eue sur lui, le **Christ vie de l'âme** de dom Colomba Marmion. On pourrait la retrouver aussi chez plusieurs des mystiques dont il se réclame, notamment dans **l'Homme** de Ernest Hello. Messiaen la développe en vers plus ou moins libres, où se retrouve le goût de l'antithèse et de l'image condensée des surréalistes — Messiaen cite lui-même parmi ses inspirateurs Shakespeare (dont son père fut traducteur), Claudel (dont il reprend parfois la forme verset et l'amplification biblique), Reverdy et Eluard (ses maîtres pour la forme, mais non pour le fond).

D'où les trois « chapitres » des Petites Liturgies : « Dieu présent en nous. Dieu présent en lui-même, Dieu présent en toutes choses. »

La première partie est intitulée **Antienne de la Conversation Intérieure** ; et en sous-titre **Dieu présent en nous.**

I.

A a) **Mon Jésus, mon silence, restez en moi,**
Mon Jésus, mon royaume de silence, parlez en moi,
Mon Jésus, nuit d'arc-en-ciel et de silence, priez en moi.

La présence de Dieu en nous, agissant en nous, s'affirme dès l'entrée en action par une triple invocation (cf. **Kyrie ou Sanctus)** où l'amplification verbale n'est pas sans évoquer Péguy (nous retrouverons fréquemment le procédé par la suite).

On aura relevé l'importance, si grande pour un musicien comme pour un poète, de cette nostalgie de silence, si éperdument recherché au milieu d'une civilisation qui le traque de toutes parts et jusque dans les liturgies nouvelles. Est-ce face à celles-ci que Messiaen rappelle par avance — l'antithèse du 2e vers est traditionnelle et elle est belle — que si Dieu parle parfois en nous, ce n'est pas le plus souvent par le bruit des micros ? Le troisième vers, où paraît déjà l'arc-en-ciel dont l'auteur fait l'une de ses images préférées, nous introduit sans attendre dans un monde qui lui est cher : celui du **mélange des couleurs et des sons,** dont depuis le vers fameux de Baudelaire ont rêvé bien des peintres et des musiciens, de Scriabine à Paul Klee. On notera aussi la progression : présence (restez), parole (parlez), action mystique (priez).

b) **Soleil de sang, d'oiseaux, désert d'amour**
Chantez, lancez l'auréole d'amour,
Mon Amour, Mon Dieu.

L'invocation initiale, qui servira de refrain (Messiaen dit « antienne ») s'achève par un verset conclusif où dans une image à nouveau colorée et sonore, la prière trouve son aboutissement nécessaire, l'Amour, point de convergence de chacune des strophes dans chacun des morceaux.

Le soleil de sang est une image de style apocalyptique, mais son sens ici semble être seulement l'évocation d'une lumière intense encore renforcée par le rouge, et bruissant d'un chant harmonieux dont les oiseaux seront le symbole (effectivement traduit en musique).

L'« antienne » est suivie, en guise de psaume, de deux versets en caractère de psalmodie, qui seront répétés selon une forme A B 1 B 2 B 1 B 2 A. B 1 et B 2 pouvant être condensés en B, l'analyse peut se resserrer en ABBA, puis pour B B = B, en A B A.

B 1. Ce oui qui chante comme un écho de lumière,
Mélodie rouge et mauve à la louange du Père,
D'un baiser votre main dépasse le tableau.
Paysage divin, renverse toi dans l'eau.

Le premier verset (B 1) est un commentaire poétique du Magnificat : le « oui » de la Vierge est l'image de notre acceptation de la présence de Dieu en nous. L'Annonciation, qui en fut le cadre, est évoquée ici dans la mise en scène d'un tableau de primitif. Un rayon « rouge et mauve » relie l'Ange à la Vierge, et au centre du tableau, hors échelle, une immense main descend du ciel, deux doigts étendus, en signe de bénédiction (Messiaen amplifie l'image en « baiser »). A l'arrière-plan, un paysage minutieusement dessiné qui se reflète dans l'eau d'un lac. Quant à la « louange du Père », c'est une idée chère à Saint-Paul (Philipp. I, II, etc.) et aux plus anciens théologiens.

B 2. Louange de la gloire à mes ailes de terre,
Mon Dimanche, ma paix, mon Toujours de lumière,
Que le ciel parle en moi, rire, ange nouveau,
Ne me réveillez pas : c'est le temps de l'oiseau.

Le second verset (B 2) développe l'idée de la Parole divine déjà suggérée dans le premier. Ce qu'elle exprime est démesuré par rapport aux pauvres élans symbolisés par les ailes terrestres : elle transporte l'âme dans un monde d'extase où, selon l'expression de Saint-Augustin, les mots ne peuvent plus suffire ; seule la musique (représentée ici par le chant de l'oiseau), sans mélange de paroles, peut traduire la joie de l'âme. « Ne la réveillez pas » est une expression employée comme un refrain par le Cantique des Cantiques (II, 7 ; III, 5 ; VIII, 4), et le « temps de l'oiseau » est une nouvelle allusion à la parole divine, qui s'exprime par les sons les plus délectables. Messiaen dit en 1944 « ne pas avoir attendu le conseil de P. Dukas pour admirer, analyser et noter » ces Chants d'oiseaux si importants plus tard dans son œuvre. Ils sont présents, on le verra, dans les **Petites Liturgies** comme, auparavant, dans le **Quatuor pour la fin des temps.** Il leur consacre d'ailleurs le chapitre IX de son traité.

Après répétition des deux versets, une reprise de l'« antienne » clôt la première partie.

II. - Le second mouvement « Dieu présent en lui-même », est intitulé **Séquence du Verbe, Cantique divin.** Le mot « séquence » ici n'implique pas la for- liturgique correspondante, qui est A A B B etc. Il faut sans doute le prendre dans l'acception assez vague qu'on lui donne depuis le cinéma, celui d'élément de construction destiné à être juxtaposé à d'autres.

La construction est, ici encore, couplet-refrain, les couplets B étant — réalisation orchestrale mise à part — semblables entre eux par la musique mais non par les paroles, tandis que le refrain A est semblable à lui-même paroles et musique. L'agencement serait régulier sans le retour inopiné du couplet 1 à la place de 4, soit : A/B^1, A/B^2, A/B^3, A/B^4 ($= B^1$) A/B^5.

A. **Il est parti, le Bien-Aimé, c'est pour nous.**
Il est monté, le Bien-Aimé, c'est pour nous.
Il a prié, le Bien-Aimé, c'est pour nous.

Le refrain A présente, comme celui de l'antienne initiale, un caractère liturgique, et commente l'Ascension (thème cher à Messiaen, on le sait) : le Christ en quittant la terre est rentré dans le sein du Père. Mais (et ceci forme la matière de la 1re strophe B 1), il nous a laissé son message, qui est prière, parole et chant.

Ce dernier terme n'est pas simple image poétique : on sait par les études d'ethnomusicologie — notamment par celles de Marius Schneider — que pour l'ensemble des religions, la création est considérée comme un acte musical. Selon une tradition presque universelle, la divinité a émis, à l'origine des temps, une parole qui le plus souvent est un son musical, parfois même une voyelle chantée déterminée, et c'est ce chant qui, en se concrétisant, est devenu le noyau de l'univers créé ; d'où la force magique du rite musical, qui emprunte aux dieux leur propre moyen d'expression et par là est seul capable de les atteindre et de les contraindre au besoin.

La tradition judéo-chrétienne est moins précise, mais ne contredit pas expressément la croyance universelle, à laquelle, plus encore que la Genèse, semble se rattacher l'évangile de Saint-Jean, avec son célèbre **In principio erat Verbum,** dont Messiaen traduit presque littéralement la suite : **et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.** Le triptyque du poème de Messiaen : prier, parler, chanter, a donc un sens très fort, qu'il est nécessaire de connaître pour comprendre son texte ; celui-ci une fois encore converge avec le morceau précédent pour nous mener vers la notion essentielle qui conclura chaque strophe, celle de l'Amour :

B 1. **Il a parlé, il a chanté, le Verbe était en Dieu.**
Il a parlé, il a chanté, et le Verbe était Dieu.
Louange du Père, substance du Père,
Empreinte et rejaillissement toujours
Dans l'Amour,
Verbe d'Amour.

Après répétition du refrain, le second couplet B 2 commente l'idée précédente du Verbe par rapport au Père dont il est l'émanation. Au chant divin qui crée l'Univers, Messiaen donne non seulement un timbre, celui de la trompette, mais encore une couleur — le bleu, et le dirige à nouveau vers le refrain de l'Amour :

B 2. **Par lui, le Père dit : « C'est moi, parole de mon sein ».**
Par lui, le Père dit : « C'est moi, le Verbe est dans mon sein ».
Le Verbe est la louange.
Modèle en bleu pour anges,

Trompette bleue qui prolonge le jour,
Par l'Amour,
Chant de l'Amour.

La trompette « qui prolonge le jour » est peut-être le mélange de deux chapitres de l'histoire biblique de Josué : la prise de Jéricho (chap. VI) qu'il fit tomber au son des trompettes, et la victoire de Gabaon (chap. X) qu'il obtint en arrêtant le soleil jusqu'à la défaite totale des ennemis. Le bleu de cette trompette, modèle « pour anges », évoque certains anges musiciens de Fra Angelico ou de ses contemporains.

Refrain, puis 3e couplet, consacré cette fois à l'Incarnation, nouveau témoignage de la « Présence divine » par l'identité au Père, du Fils et de l'Esprit Saint, de sorte qu'avec la venue du Christ, c'est la Trinité entière qui s'est trouvée engagée par l'adoption des hommes dans la grâce par l'Amour.

B 3. **Il était riche et bienheureux, il a donné son ciel.**
Il était riche et bienheureux pour compléter son ciel.
Le Fils, c'est la présence,
L'Esprit, c'est la présence,
Les adoptés dans la grâce toujours,
Pour l'Amour,
Enfants d'Amour.

Après refrain, reprise du premier couplet, moins peut-être pour une raison musicale que pour l'enchaînement des idées du poème : le Verbe étant venu sur terre, y recommence éternellement l'action du Père avant la création : il parle, il chante, et le Verbe est toujours Dieu.

Le reprise des paroles pour cette strophe a marqué en quelque sorte, selon le principe de l'ABA, la clôture de la partie principale. Ce qui suit prendra un caractère différent de coda, que marque musicalement, sur la même musique vocale, le changement de tempo et de caractère du refrain. Nous retournons au mouvement initial (160 à la croche) pour le couplet suivant B 4, consacré à la présence divine après la Résurrection et le retour au Père :

B 4. **Il est vivant, il est présent, et Lui se dit en Lui.**
Il est vivant, il est présent, et Lui se voit en Lui.
Présent au sang de l'âme,
Etoile aspirant l'âme,
Présent partout, au miroir ailé des jours,
Par l'Amour,
Le Dieu d'Amour.

Et la « séquence » se termine par une nouvelle reprise du refrain avec brève coda.

III. - La troisième partie (Dieu présent en toutes choses) est intitulée **Psalmodie de l'Ubiquité par amour :** si Dieu est en tout, Dieu est partout. Identité du lieu et de l'être ; l'idée est empruntée à Saint-Thomas d'Aquin. Pas plus que « séquence », le mot « psalmodie » n'évoque la forme liturgique correspondante. Paradoxalement, c'est ce troisième morceau qui eût pu à la rigueur, dans cette acception, s'appeler « séquence », car il se compose de deux parties symétriques comprenant chacune 4 versets rythmiques appariés A A B B suivis d'une strophe plus développée avec une conclusion tendrement mélodique C, dont la continuation est le seul élément non symétrique (la « sortie » non appariée de la forme-séquence). Le terme « psalmodie », qui évoque une récitation uniforme, plus ou moins recto-tono, n'est pas justifié pour l'ensemble du morceau, mais seulement pour le fragment vocal qui ouvre chaque couplet A.

I. - a) **Tout entier en tous lieux, tout entier en chaque lieu,**
Donnant l'être à chaque lieu, à tout ce qui occupe un lieu,

b) **le successif nous est simultané ;**
Dans ces espaces et ces temps que vous avez créés,
Satellites de votre Douceur,

c) **Posez-vous comme un sceau sur mon cœur.**

De même que chaque verset des deux morceaux précédents converge vers le mot « Amour », chaque strophe de celui-ci, en psalmodie parlée (a) puis en chant (b), prépare une invocation (c) dont la musique soulignera la tendresse mystique. La première d'entre elles n'est autre que l'inversion du Cantique des Cantiques (VIII, 6) : « Mets-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras, car l'amour est fort comme la mort ». La strophe initiale définit presque théologiquement l'idée d'éternité, assimilée à la simultanéité dans le temps comme dans l'espace ; Messiaen avoue être très fier de la formulation de son vers « le successif vous est simultané » comme définition de l'éternité.

II. - a) **Temps de l'homme et de la planète,**
Temps de la montagne et de l'insecte,
Bouquet de rire pour le merle et l'alouette,
Eventail de lune au fuchsia,
A la balsamine, au bégonia,

b) **De la profondeur une ride surgit,**
La montagne saute comme une brebis
Et devient un grand océan,
Présent, vous êtes présent,

c) **Imprimez votre nom dans mon sang.**

La seconde strophe reprend l'idée de temps qui vient d'être suggérée et en qui Dieu est présent ; elle en précise la relativité : il est des temps infiniment longs — celui de la planète par exemple qui se compte par milliers ou millions d'années, ou de la montagne, dont les vers 3-4 décrivent l'érection en empruntant l'image de la « montagne qui saute » au psalmiste. Il en est d'infiniment courts, tel celui de l'insecte qui ne vit que quelques jours ; entre les deux, le temps de l'homme que mesurent, mélangés une fois de plus, les sons (joie du chant de l'oiseau) et les couleurs (le blanc lunaire qui contient le rouge violet du fuchsia et d'autres fleurs, y compris le bégonia peu usité habituellement en poésie) :

III. - a) **Dans le mouvement d'Acturus, présent,**
Dans l'arc-en-ciel d'une aile après l'autre,
Echarpe aveugle autour de Saturne,
Dans la race cachée de mes cellules, présent,
Dans le sang qui répare ses rives,

b) **Dans vos saints par la grâce, présent,**
Interprétations de votre Verbe,
Pierres précieuses au mur de la Fraîcheur,

c) **Posez-vous comme un sceau sur mon cœur.**

La strophe III énumère, pour y déceler la présence de Dieu, quelques-unes des merveilles de la création : le mouvement des planètes, l'anneau qui entoure Saturne, la réfection quotidienne des cellules du corps vivant (le « sang qui répare ses rives » évoque le processus de fermeture des plaies), et, sur le même plan, la présence des saints qui témoigne elle aussi de la présence du Verbe ; les « pierres précieuses au mur de la Fraîcheur » sont peut-être une allusion à l'avant-dernier chapitre de l'Apocalypse décrivant les murailles de la Jérusalem céleste.

IV. - a) **Un cœur pur est votre repos,**
Lis en arc-en-ciel du troupeau,
Vous vous cachez sous votre hostie,
Frère silencieux dans la fleur Eucharistie.

b) **Pour que je demeure en vous comme une aile dans le soleil,**
Vers la résurrection du dernier jour,
Il est plus fort que la mort, votre Amour.

c) **Mettez votre caresse tout autour.**

La strophe IV, très claire, ne demande aucun commentaire — sinon peut-être le vers 2 qui évoque, toujours en vision colorée, la pureté du 1er vers dont la blancheur (lis) est faite du mélange des couleurs (arc-en-ciel) ; l'avant-dernier vers, on l'a déjà vu, est emprunté au Cantique des Cantiques, avec une nuance que Claudel, dans la Danse des Morts, lui avait déjà ajoutée :

V. - **Violet jaune, vision,**
Voile blanc, subtilité,
Orangé bleu, force et joie,
Flèche azur, agilité
Donnez-moi le rouge et le vert de votre amour,
Feuille-flamme-or, clarté,
Plus de langage, plus de mots,
Plus de prophètes ni de science,
C'est l'Amour de l'espérance,
Silence mélodieux de l'Eternité !

Avec la strophe V, nous quittons la symétrie strophique initiale pour aborder la partie centrale. Ici, à mesure que la musique s'anime et s'émeut, Messiaen le poète se laisse entraîner parallèlement au délire des images colorées dont il nous donne en quelque sorte la clef :

La montée se poursuit avec les images qui se pressent l'une contre l'autre, et dont la plupart sont tirées de l'Apocalypse : la robe lavée dans le sang de l'Agneau (VII, 14), la pierre blanche sur laquelle est écrit un nom nouveau (I, 17) ; la porte qui parle, libre interprétation de IV, 1 (« une porte fut ouverte dans le ciel, et la première voix que jentendis... ») ; le soleil qui s'ouvre traduit la chute des étoiles (VI, 13) et le livre ineffaçable est celui où sont écrites les actions des hommes (XX, 12). L'auréole qui délivre (on regrette la « tête de rechange ») est l'arc-en-ciel qui nimbe le septième ange, car « lorsqu'il aura fini de sonner, le mystère de Dieu sera accompli » (X, 7). Les « éventails » évoquent la majesté du trône de l'Agneau (IV, 2), par allusion aux chasse-mouche d'apparat que des serviteurs agitaient jadis autour des souverains ; « la cloche » suggère la musique qui entoure le trône, car les 24 vieillards qui sont assis à son entour (IV, 4) tiennent en main des instruments de musique (V, 8), comme nous le savons par l'iconographie d'innombrables tympans romans ; l'« ordre des Clartés » est à comprendre au sens latin : **ordo**, c'est-à-dire la troupe bien rangée, chacun selon son rang, des diverses puissances célestes, et parmi elles, celle des « sept lampes de feu ardentes qui sont les sept esprits de Dieu » (IV, 5). Autour du trône est un arc-en-ciel (IV, 3) que le poète assimile sans doute à l'échelle de Jacob. Il n'est pas jusqu'au « face à face » terminal qui ne soit, dans l'Apocalypse, la conclusion glorieuse de la vision (XXII, 4), menant l'admirable crescendo musical à travers des alexandrins presque réguliers jusqu'au mot-clef de toute la partition : l'Amour :

Mais la robe lavée dans le sang de l'Agneau,
Mais la pierre de neige avec un nom nouveau,
Les éventails, la cloche et l'ordre des clartés
Et l'échelle en arc-en-ciel de la Vérité,
Mais la porte qui parle et le soleil qui s'ouvre,
L'auréole, tête de rechange, qui délivre,
Et l'encre d'or ineffaçable sur le livre,
Mais le face à face et l'Amour !

Nous sommes maintenant au sommet de la partition. Un long silence subit, et le 6e couplet (le dernier quant au texte, mais central dans l'œuvre à cause de la reprise), va devenir précisément le commentaire de ce silence — l'une des plus belles pages de toute la musique contemporaine :

VI. - **Vous qui parlez en nous, vous qui vous taisez en nous.**
Et gardez le silence dans votre Amour,
Vous êtes près, vous êtes loin, vous êtes la lumière et les ténèbres,
Vous êtes si compliqué et si simple, vous êtes infiniment simple.
L'arc-en-ciel de l'Amour, c'est vous.
L'unique oiseau de l'Eternité, c'est vous.
Elles s'alignent lentement, les cloches de la profondeur.

Ce dernier vers évoque peut-être la prophétie d'Habacuc, III, 10 : « L'abîme fit retentir sa voix, et la profondeur leva les mains en haut ».

Et le refrain amoureusement préparé :

Posez-vous comme un sceau sur mon cœur.

Ce 6e couplet sera le seul modifié lors de la reprise totale qui fait suite. Il deviendra, abrégé, pour terminer l'œuvre :

VI bis. - **Vous qui parlez en nous, vous qui vous taisez en nous**
Et gardez le silence dans votre Amour,
Enfoncez votre image dans la durée de mes jours.

Tel est le poème des Petites Liturgies, dont nous allons avoir maintenant à étudier la musique. L'analyse de celle-ci eût été incomplète, et peut-être trompeuse, sans la compréhension préalable du texte qui l'a motivée et qui fait corps avec elle de manière indissoluble. Que pensez de ce poème indépendamment de la musique ? Il ne m'appartient pas d'en juger, mais, même si on peut lui reprocher quelques obscurités dans l'accouplement surréaliste des images, quelques expressions peu heureuses (telles le bégonia ou la « tête de rechange »), il nous touche par une force d'expression, un don de l'image colorée et surtout une intensité mystique dont il est peu d'exemples dans la littérature de notre temps. Les théologiens (j'en ai consultés d'éminents) lui reconnaissent une force personnelle de pensée et d'expression d'une rigoureuse orthodoxie, et si l'influence de Péguy, de Claudel et des surréalistes apparaît visiblement dans certains procédés de citation biblique, d'amplification, d'antithèse ou de compression d'images, l'inattendu parfois de l'expression n'en est pas moins au service d'une pensée rigoureusement ordonnée. L'auteur des **Petites Liturgies** est-il un grand poète ? Je n'en sais rien, et sans doute ne postule-t-il pas lui-même un tel honneur. Mais certains des vers que nous avons lus nous permettent d'affirmer qu'il est un poète. Comme le Berlioz des **Mémoires,** le Debussy de **Monsieur Croche,** le Ravel des **Trois Chansons** et du **Noël des Jouets,** Olivier Messiaen, musicien, fils d'une poétesse et d'un littérateur, n'appartient pas seulement à l'histoire de la musique, mais aussi à celle de la littérature française.

STAGES MÉTHODES ACTIVES

Les deux prochains Stages de Méthodes Actives d'Initiation Musicale organisés sous l'égide du Ministère des Affaires Culturelles auront lieu :

1) à TOULOUSE, du 11 au 15 avril 1969 inclus ;

2) à MONTPELLIER, du 16 au 20 avril 1969 inclus.

Un 3e Stage est prévu à LIMOGES, entre les 23 et 27 mai.

Renseignements auprès de :

Madame Aline PENDLETON,
Inspecteur principal de la Musique
au Ministère des Affaires Culturelles,
110, rue Pierre-Demours, 75 - PARIS-17e.

Nous croyons utile de fournir à nos lecteurs, en particulier Directeurs et Professeurs d'Ecoles de Musique le texte suivant de Monsieur Veyrier, Directeur de l'Ecole Nationale de Musique de Boulogne-sur-Mer, en réponse à une demande de renseignements administratifs.

Monsieur le Directeur,

En réponse à votre lettre du 20 août concernant les temps d'enseignement auquel sont astreints les professeurs de nos établissements, je ne puis mieux faire que de vous renvoyer au texte de la circulaire ministérielle du 17 juin 1954 adressé à Messieurs les Préfets par le Ministère de l'Education Nationale de qui nous dépendions alors avant d'être rattachés aux Affaires Culturelles).

Ce texte intégral en est reproduit dans le 1er volume de l'Encyclopédie de la Musiqu éditée chez FASQUELLE.

Certaines dispositions de ladite circulaire sont devenues caduques, en particulier celles relatives au mode de subvention. En revanche ce texte constitue une référence solide pour la structure de base de nos Etablissements.

Il y est fait clairement mention, enter autre, des 12 heures d'enseignement.

Ce nombre d'heures peut sembler restreint ; il est cependant voisin de celui exigé des Professeurs du Second degré dans l'Education Nationale : 18 h pour un Professeur certifié ; 15 h pour un Professeur agrégé.

Ce temps est par ailleurs normal si l'on considère que les professeurs doivent consacrer de nombreuses heures à l'entretien de leur technique instrumentale. Il est du reste juridiquement admis (nouvelles dispositions de la Sécurité Sociale) qu'une heure de cours nécessite 2 h de travail personnel ; ils effectuent donc 12 + 24 = 36 heures de travail hebdomadaire.

Dans la pratique, il ne saurait en être autrement puisque de toute manière la grande majorité de nos élèves n'est disponible, exception faite du jeudi, qu'entre 17 h et 20 h.

A titre indicatif, les grilles indiciaires fixées par le Ministère de l'Intérieur (Décret d u5 nov. 59 - J.O. du 15 nov. - page 221 du Statut Général du Personnel Communal de 67) sont les suivantes (indices bruts) :

— Professeurs à 12 h = 300 — 585

— Professeurs à 16 h = 400 — 785.

Je dois vous dire que malgré ces conditions au moins décentes, nous connaissons en France une grave crise de recrutement.

Restant à votre entière disposition pour tout renseignement complémentaire, je vous prie d'accepter Monsieur le Directeur, l'expression de ma considération distinguée.

J. VEYRIER.

ARTHUR HONEGGER (1892-1955):
LA SYMPHONIE LITURGIQUE (1945)

par Jean MAILLARD

Professeur d'Education Musicale au Lycée François-Ier

Je remercie Monsieur Musson d'avoir bien voulu me demander de reprendre et d'étendre — à l'attention des candidats à la seconde partie du C.A.E.M. — une analyse de la **Symphonie Liturgique** d'Arthur Honegger que j'avais écrite, sous le choc que m'avait causé la disparition d'un Maître aimé, en décembre 1955 et qui avait été publiée trois mois plus tard dans ce même journal.

***

A. **DOCUMENTATION.**

1. **Partition de poche :** aux Editions Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e, **Copyright** 1946.

2. **Discographie :**

— Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, direction Georges Tzipine (avec **Une Cantate de Noël),** COL. 33/30 * FCX 336.

— Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, direction Robert Denzler (avec **Chant de Joie),** DEC. 33/30 * LXT 5118.

— **Arthur Honegger vous parle,** Festival 33/30 * FLD 50 : document fort émouvant, maintenant introuvable, au cours duquel (en début de face B) le compositeur présente lui-même brièvement cette **Symphonie** dont le premier mouvement suit, repiqué d'après l'enregistrement de Georges Tzipine.

— Orchestre Philharmonique Tchèque, direction Serge Baudo (avec la **Seconde Symphonie),** SUP 33/30 ** 50027 et * 10143. (Ce disque excellent est un témoignage de la fidélité tchécoslovaque à Honegger et de l'action efficace de Serge Baudo).

L'enregistrement de Denzler, réalisé dans de pauvres conditions techniques, ne figure plus au catalogue. Celui de Tzipine, excellent, est excellent bien que n'existant qu'en monaural.

3. **Bibliographie :**

— A. HONEGGER, **Je suis compositeur,** entretiens avec Bernard GAVOTY, Editions du Conquistador, Paris (1951).

— A. HONEGGER, **Incantation aux fossiles,** Editions d'Ouchy, Lausanne (1949).

— A. HONEGGER, **La Symphonie liturgique,** propos recueillis par Bernard GAVOTY, **Revue des Jeunesses Musicales de France,** III (1948), n° 4.

— ROLAND-MANUEL, **Arthur Honegger,** Editions Sénart, Paris (1924).

— André GEORGE, **Arthur Honegger,** Editions Aveline, Paris (1926).

— Willy TAPPOLET, **Arthur Honegger, Vie, Oeuvres,** Editions de La Baconnière, Neufchâtel (1938).

— Arthur HOEREE, **Arthur Honegger, la vie, l'œuvre,** Paris (1942).

— Paul CLAUDEL, Arthur HOEREE, ROLAND-MANUEL et Emile VUILLERMOZ, **Arthur Honegger,** Collection Comoedia-Charpentier (1942).

— C. GERARD, **Arthur Honegger,** Bruxelles (1945).

— José BRUYR, **Honegger et son œuvre,** Editions Corrêâ, Paris (1947).

— Marcel DELANNOY, **Honegger,** Editions Pierre Horay, Paris (1953).

— Jean MATTER, **Honegger ou la quête de la Joie,** Lausanne (1956).

— Jean MAILLARD, **La Symphonie liturgique d'Arthur Honegger,** in **L'Education Musicale,** XI (mars 1956).

— André GAUTHIER, **Arthur Honegger,** Collection **Nos amis musiciens,** E.I.S.E., Lyon (1957).

— Marcel LANDOWSKY, **Honegger,** Collection **Solfèges,** Editions du Seuil, Paris (1957).

4. **Cinématographie :**

— Arthur Honegger, par Georges ROUQUIE, Production Films **Cinéxtension,** Paris.

B. **APERÇU ESTHETIQUE.**

L'esthétique de ce compositeur est assez complexe à définir : d'origine suisse alémanique bien que né au Havre, sa rhétorique s'apparente aux romantiques germaniques, notamment Strauss, mais il a subi profondément l'influence de Gabriel Fauré, Claude Debussy, Albert Roussel (pour l'écriture), Gabriel Pierné (pour les oratorios), de Guy Ropartz — qu'il vénérait — et de Florent Schmitt, pour la musique symphonique. S'il s'est joint aux réserves faites sur le dogmatisme de d'Indy, il n'en a pas moins reconnu l'importance de ce musicien dans sa formation personnelle.

Sa conjonction avec des camarades de Conservatoire ne sera en fait qu'un témoignage d'amitié réciproque, mais point d'affinités : le Groupe des Six,

baptisé par Henri Collet, chaperonné par Jean Cocteau, ne sera jamais une réalité esthétique.

... Pour qui cherche le ré
J'ai coupé vos accords et puis, Louis Durey,
Auric, Milhaud, Poulenc, Honegger, Tailleferre,
J'ai mis votre bouquet dans l'eau d'un même verre.

Honegger se trouve donc isolé quelque peu sur le plan esthétique, des autres membres du Groupe des Six. S'il réagit parfois brutalement contre l'évanescence debussyste, il n'en prend pas pour autant le contrepied et ne souscrit pas totalement au dépouillement préconisé par Erik Satie, encore moins à sa propension à l'humour à froid : il n'a d'ailleurs jamais manifesté un enthousiasme réel pour l'auteur de **Vieux sequins et vieilles cuirasses.** Il est également éloigné des conceptions de Cocteau et, ainsi que le remarque José Bruyr, les coups de boutoir du manifeste **Le Coq et l'Arlequin** sont passés à ses côtés sans qu'il y prit garde, tout occupé à savourer quelque fugue de Bach. Jamais la puissante personnalité d'Honegger n'a accepté de se plier aux vues communautaires d'un groupe, aux vues d'une école, ou bien aux théories à la mode qui ne lui convenaient pas. A ceux qui prônaient « la foire, le music-hall et la musique à l'emporte-pièce », il oppose le culte de Bach et de Beethoven, de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère. Il peut ici se trouver en accord avec son illustre aîné Igor Stravinsky, mais pas avec d'autres membres du Groupe des Six. D'ailleurs, José Bruyr eut le mot juste en soulignant : « Ces Six sont Auric, Milhaud et Poulenc. Oui (Style Satie) ». Mais on ne saurait pour autant considérer Honegger comme rétrograde : « Je trouve absurde d'emprunter, en l'adultérant, le vocabulaire des siècles défunts. Je suis un homme du XXe siècle : je parle une langue vivante. Je crois sincèrement qu'à notre époque, en marge de la langue classique tonale, l'atonalité a droit de cité. C'est-à-dire que nous avons le droit de nous abstraire des échelons de la gamme chromatique. En ce qui me concerne, je réclame ce droit, tout en faisant abstraction des règlements compliqués et arbitraires de la musique dodécaphonique et sérielle. »

Dans le domaine purement mélodique, Honegger exprimait une pensée qui était proche de celle de Ropartz, pour lequel et là seulement, résidait le don de l'artiste, le reste n'étant qu'affaire de métier et d'application. On notera d'ailleurs l'étroite parenté qui existe entre le mouvement lent de la **Troisième Symphonie** d'Honegger, qui nous occupe, et l'**Andante** d'un déroulement quasi olympien de la **Cinquième Symphonie** du compositeur breton, toutes deux composées à la même époque.

Le musicien a d'ailleurs clairement défini sa propre sensibilité : « Je suis un romantique ou, plus exactement, un néo-romantique. Je veux dire par là que mon désir essentiel n'est ni d'étonner ni même de charmer : il est d'émouvoir. Ma Musique n'est à aucun titre de la musique « pure », pas plus que la Bible n'est un livre « pur ». Mais je préfère son impureté — et la mienne — à l'innocence néo-classique qui frise souvent la pauvreté. J'ai horreur de l'abstraction dont certains musiciens ont abusé depuis une vingtaine d'années et qui masque une telle absence de personnalité ! ». Nous constatons donc qu'il n'y a dans Honegger aucun désir de biaiser ni de renier ou son passé, ou les maîtres qui sont responsables de sa formation : « Je suis arrivé à Paris âgé de dix-neuf ans, nourri de classiques et de romantiques, féru de Richard Strauss et de Max Reger, ce dernier complètement ignoré à Paris. En échange, je trouvai non pas l'école, mais l'efflorescence debussyste ; je fus présenté à d'Indy et Fauré. J'ai mis longtemps à pénétrer la personnalité de Fauré, que je considérai longtemps comme une musicien de salon. Une fois ce stade franchi, je me suis abandonné avec délice à son exemple. Debussy et Fauré ont fait très utilement contrepoids dans mon esthétique et ma sensibilité, aux classiques et à Wagner. »

Enfin, Honegger reconnaissait sans cesse la puissance inégalée de la Musique en tant que langage de l'inexprimable : « Il y a dans la musique une grande part de magie, d'inexprimable. Elle n'est comparable à aucun autre art... A mon sens, la musique s'apparente beaucoup plus à la magie qu'à la peinture ou la sculpture, même à la poésie ou à l'architecture qui n'est qu'une musique figée dans l'espace. Elle n'a rien à faire avec les valeurs concrètes qui sont à la base des autres Beaux-Arts. Elle est bien au-dessus, intangible... Malgré les lois tirées de la tradition, la musique contient une part de miracle... Telle harmonie, telle ligne mélodique, telle modulation, tel rythme employés par Pierre, n'ont éveillé aucun écho. Paul les reprend, presque textuellement, et de par la manière dont ils sont présentés, voilà que ces mêmes éléments deviennent la substance de son originalité, le signe de son talent... »

C. HONEGGER ET LA SYMPHONIE.

Arthur Honegger a composé cinq symphonies échelonnées sur deux décennies, de 1930 à 1950 : c'est dire qu'il n'a abordé cette forme qu'assez tardivement, vers la quarantaine.

Nonobstant les fort utiles exercices d'élèves préconisés par Fauré dans les classes d'écriture, au cours desquelles le futur auteur de **Jeanne au bûcher** suscitait l'admiration de ses camarades pour le précoce talent d'orchestrateur dont il témoignait, Honegger s'est, jusqu'à la date de la **Première Symphonie,** limité à des pages d'orchestre plus souples, plus ou moins apparentées au poème symphonique : **Prélude pour Aglavaine et Sélysette** (1917), **Le chant de Nigamon** (1917), **Le Dit des Jeux du monde** (1918), **Pastorale d'été** (1920), **Horace victorieux** (1921), **Chant de Joie** (1923), **Prélude** pour **La Tempête,** de Shakespeare (1923), **Pacific 2.3.1** (Mouvement symphonique n° 1, 1923), **Sous-marine** (ballet, 1924), **Suite d'orchestre** pour **L'Impératrice aux Rochers** (musique de scène, 1926), musique de scène pour **Phaedre** de Gabriele d'Annunzio (1926), **Roses de métal** (ballet, 1928), **Rugby** (Mouvement symphonique n° 2, 1928).

L'expérience orchestrale du musicien était donc parfaite, mais peut-être la mentalité de la décennie qui suivit la première guerre mondiale, peut-être encore des scrupules personnels que d'autres grands ont connu — Brahms notamment — ont retardé son premier contact avec une forme qu'on s'était acharné à considérer, depuis Beethoven, comme épuisée et périmée et qui depuis, n'a cependant jamais cessé de donner des chefs-d'œuvre, d'Hector Berlioz jusqu'à Dutilleux, Loucheur et Messiaen.

Quoi qu'il en soit, ce n'est donc qu'en 1930 qu'Arthur Honegger composa sa **Première Symphonie.** Il s'agit d'ailleurs d'une commande qu'à l'occasion de son cinquantième anniversaire, le **Boston Symphony Orchestra** lui avait faite concuremment à Stravinsky **(Symphonie de Psaumes),** Albert Roussel **(Troisième Symphonie).**

Cette **Première Symphonie** de 1930 est en trois mouvements : un **Allegro** incisif et robuste, un **Adagio** fluide et léger de structure lied ; un **Presto** enfin, à 6/8, qui s'apparenterait aisément à l'esprit de la **Symphonie Classique** de Prokofiev. De cette première venue, Florent Schmitt n'hésitait pas à déclarer : « Voilà très probablement l'œuvre capitale de son auteur ! ».

En pleine occupation allemande, Honegger compose une page exceptionnelle : la **Seconde Symphonie** pour orchestre à cordes et trompette. Cette « Symphonie de l'Espoir » — créée à Bâle par Paul Sacher, puis par Charles Münch à Paris le 25 juin 1942, l'année même de l'héroïque commando canadien sur la base de sous-marins de Saint-Nazaire — fut un signe de ralliement exaltant pour tout ce qui avait un cœur et du sang dans les veines. Incisive et méditative, saluant Albert Roussel au passage, la **Seconde Symphonie** eut une influence considérable sur la jeune génération. « ...Pendant les tristes jours de l'occupation je me replongeais dans les **Quatuors** de Beethoven et l'influence de cette œuvre magnifique me stimula et me permit de me mettre au travail... ». Trois mouvements : une sorte de **Rondo** asymétrique, usant de « chromatisme retourné » cher à Bartok. A nouveau, le chromatisme du mouvement lent, exacerbé, accuse l'expression de désolation recherchée par le musicien. Le **Finale,** rythmique, heurté, présente trois volets : une exposition, un épisode fugué sur des éléments du thème principal dont la strette conduit au Finale **Presto** sur lequel se greffe — telle une « gloire » des frontispices classiques — le lumineux choral chanté, clamé par la trompette en un vaste cantus firmus « au-dessus de la mêlée », dominant le rythme heurté des cordes et qui devint, à l'époque, le chant de ralliement de toute ma génération.

La **Troisième Symphonie,** dite **Liturgique** (1945), en trois mouvements (cf. inf.).

En 1946, la **Symphonie n° IV** sous-titrée **Deliciae basiliensis,** est un aimable hommage à Bâle, à la paisible Suisse, à ses paysages, ses chants : elle renoue avec la manière de la **Pastorale d'été.**

Composée quatre années plus tard, la **Cinquième Symphonie** dite **Di tre re,** à cause des trois ré qui terminent chacun des trois mouvements. Ecrite à la mémoire de Nathalie Koussevitsky pour la **Koussevitsky Music Foundation,** elle fut créée à Boston par Charles Münch. Marcel Delannoy note qu'elle est peut-être « la moins chrétienne des œuvres d'Honegger, celle où la lumière de Pâques ne sera point parvenue à percer les nuées. »

Honegger disait : « En ce qui me concerne, les ouvrages symphoniques me donnent beaucoup de peine ; ils nécessitent un effort de réflexion soutenu... Je comparerai volontiers une symphonie ou une sonate à un roman dont les thèmes sont les personnages. Nous les suivons, après avoir fait leur connaissance, dans leurs évolutions, dans la progression de leur psychologie. Leurs physionomies personnelles nous demeurent présentes. Les uns suscitent notre sympathie, les autres nous causent de la répulsion. Ils s'opposent ou se conjuguent ; ils s'aiment, s'allient ou se combattent. Ou bien, si l'on préfère, voici une comparaison architecturale : imaginez un édifice que l'on bâtit, dont on perçoit d'abord vaguement le plan général et qui, progressivement, se précise dans l'esprit. »

D. GENESE DE LA SYMPHONIE LITURGIQUE.

La **Symphonie n° 3** a été composée à l'instigation de la communauté de travail « Pro Helvetia », immédiatement après la Seconde guerre mondiale (1945-1946).

L'auteur, d'une extrême sensibilité, a ressenti avec acuité le drame atroce de l'homme pensant terrassé par la stupidité, la brutalité. Il serait intéressant de faire un parallèle entre la **Liturgique** et certaines autres œuvres du même auteur : début de la **Cantate de Noël,** des **Cris, du Monde,** de la **Danse des Morts** ou de la musique du film **Au service de la France** (Entrée des Allemands, Village en flamme, Torpillage, Attaque des avions) de 1938, ou **L'Idée** (1934).

On peut dire que Honegger avait espéré en la Libération avec sa **Seconde Symphonie** de 1942. Cette Libération qui nous valut quelques chefs-d'œuvre dont la **Cinquième Symphonie** de Guy Ropartz **(Symphonie-Libération** pourrait-elle être nommée au sens double) et **Seconde Symphonie** de Raymond Loucheur, entre autres. En 1942, sans crainte de l'occupant, Honegger avait composé un **Chant de Libération** sur un texte de Bernard Zimmer, pour baryton, chœurs et orchestre. L'œuvre avait été créée le 22 octobre 1944 pour le premier concert de la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction de Charles Münch.

Passée l'euphorie, le compositeur eut la vision consciente, lucide de l'engrenage infernal dans lequel s'engageait alors la société : « J'ai voulu, dans cet ouvrage, symboliser la réaction de l'homme moderne contre la marée de barbarie, de stupidité, de souffrance, de machinisme, de bureaucratie qui nous assiège depuis quelques années. J'ai figuré musicalement le combat qui se livre dans son cœur entre

l'abandon aux forces aveugles qui l'enserrent et l'instinct du bonheur, l'amour de la paix, le sentiment du refuge divin. Ma Symphonie est un drame qui se joue, si vous voulez, entre trois personnages, réels ou symboliques : le malheur, le bonheur et l'homme. Ce sont des thèmes éternels ; j'ai tâché à les renouveler. » Composée à peine au sortir du cauchemar de l'occupation, cette œuvre porte la marque du désespoir des générations qui ont intensément vécu la guerre : bombardements des villes, des populations civiles (entre autres Le Havre, ville natale du compositeur), famine, bombe atomique... Elle est toujours, hélas, d'une sinistre actualité : la **Symphonie pour cordes** — par son apothéose finale — avait été un symbole de délivrance ; la **Symphonie liturgique** est la supplication non pas seulement d'une nation, mais d'une humanité tout entière, qui se révolte de trop souffrir. Et qu'on n'ironise pas sur le mot « souffrir » qui pourrait prêter à confusion devant la surproduction. Pour Honegger aussi bien que pour son illustre compatriote Ramuz, « C'est pas la nourriture qui compte, c'est l'appétit ! ». A tout cela, autant qu'à sa valeur intrinsèque, cette page doit sa popularité. A part Chostakovitch, notamment dans sa **Symphonie Léningrad,** et plus récemment Penderecki dans sa **Passion selon Saint-Luc,** ou Pierre Henry dans **Le voile d'Orphée,** peu de compositeurs ont rendu avec autant d'acuité et traduit avec une telle émotion le sentiment de tout un peuple, de toute une humanité.

(A suivre)

PROGRAMME LIMITATIF DU BREVET ELEMENTAIRE 1969

Musique

Liste des chants imposés :

I. - Rouget de Lisle, **La Marseillaise,** premier couplet (version officielle).

II. - R. Wagner, **Tannhäuser, Romance de l'Etoile** (deux couplets).

III. - A. Caplet, **La part à Dieu.**

IV. - **Ma Lisette,** chant populaire du Vivarais.

V. - **La Dansé,** chant populaire de Gascogne.

CONCOURS D'ADMISSION AU CENTRE DE PREPARATION AU CERTIFICAT D'APTITUDE A L'EDUCATION MUSICALE (LYCEE LA FONTAINE)

Le concours d'admission au centre de préparation au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (lycée La Fontaine) aura lieu le lundi 23 juin 1969. — L'appel des candidats aura lieu à 7 h 30.

Le registre d'inscription est ouvert du 1er mars au 30 avril, délai de rigueur, au lycée La Fontaine, place de la Porte-Molitor, Paris-16e.

CENTRE MUSICAL INTERNATIONAL D'ANNECY

SESSION DE PAQUES 1969

La troisième Session qu'organise le CENTRE MUSICAL INTERNATIONAL D'ANNECY se déroulera cette année pendant les vacances de Pâques, du 27 mars au 12 avril 1969.

Elle est destinée aux jeunes artistes désireux de se préparer aux grands concours nationaux et internationaux, ainsi qu'à tout amateur voulant suivre des cours de perfectionnement.

Ces cours de : piano, violon, musique de chambre, orgue, clavecin, flûte, analyse harmonique, musicologie et conférences, seront dispensés par :

Mesdames et Messieurs :

Eliane Richepin - Jan Ekier - Joseph Calvet - Pierre Cochereau - Jean Giroud - Isabelle Nef - André Pépin - Amy Donnel-Diény - Norbert Dufourcq.

APERÇU DES SUJETS TRAITES AU COURS DE LA SESSION

LES OBJECTIFS

1° Rendre l'enfant plus musicien, par un affinement sensoriel général.

2° A l'occasion de l'enseignement artistique, contribuer au développement de qualités primordiales touchant l'éducation générale.

3° Faire de l'élève un résonateur à la musique, passionné pour celle-ci, pour toute son existence.

4° Entraîner à l'acquisition des éléments de solfège indispensables à l'étude instrumentale.

Au cours des exposés de principe concernant les sujets ci-dessus, il sera donné de **multiples démonstrations d'application pratique,** si possible avec la **collaboration d'enfants,** et de toutes façons, par l'audition de diverses séquences d'enseignement, enregistrées pendant les cours publics donnés à l'Exposition Internationale de Montréal, en 1967.

SESSION D'INITIATION PEDAGOGIQUE CONCERNANT LA METHODE D'EDUCATION MUSICALE MARTENOT

Dans le cadre de son action de rénovation de l'enseignement musical en France, le Service de la Musique au Ministère des Affaires Culturelles organise une session d'initiation à la méthode active d'éducation musicale MARTENOT.

Réservée aux Professeurs des Ecoles municipales et nationales de musique, des Conservatoires régionaux ainsi qu'aux Instituteurs et aux Professeurs d'enseignement musical des Lycées et Collèges, cette session aura lieu du 31 mars au 5 avril 1969 au CENTRE UNIVERSITAIRE DAUPHINE, place du Général-de-Lattre-de-Tassigny, Paris-16e. Admission sans frais.

Pour détails et inscriptions, adresser la correspondance à l'Ecole d'Art MARTENOT, secrétariat des stages, 23, rue Saint-Pierre, 92 - Neuilly.

ÉDUCATION RYTHMIQUE ET DICTÉE MUSICALE

par Pierre DOURY

Directeur de l'Ecole Nationale de Musique de Saint-Maur

Tous les musiciens s'accordent à reconnaître que le rythme constitue l'élément principal de la Musique, Hans de Bülow ne disait-il pas, paraphrasant les premiers mots de la « Genèse » : « d'abord fût le rythme ».

Mais il convient en tout premier lieu de préciser exactement ce que l'on entend par ce mot : « rythme ».

Le rythme selon Platon (1) c'est « l'ordonnance du mouvement ». Et pour Vincent d'Indy : « ordre et proportion dans l'espace, et dans le temps ».

Donc, l'Art, quelque soit son expression, sa forme, son genre, son époque, l'Ecole à laquelle il appartient, bref, quelque soit son Esthétique, n'existe que s'il obéit à cette grande loi naturelle : l'ordre.

Le rythme musical est donc ce principe organisateur du mouvement sonore, ordonné par l'intelligence du compositeur. Cette organisation, cette ordonnance, se fait à partir des plus petits éléments : les « pulsations rythmiques », et les « mots musicaux » (2), qui donnent eux-mêmes naissances à des formes plus élaborées ; périodes, membres de phrases, et phrases ; ces dernières marquent une étape importante dans la synthèse de cette organisation mais l'ordonnance générale du mouvement va plus loin, et sur le plan architectural de la composition, c'est elle qui assure à l'œuvre entière : symphonie, oratorio ou opéra, sonate ou quatuor, etc... son équilibre et son unité.

C'est alors que l'on prend vraiment conscience de toute la portée des définitions qu'ont pû donner du rythme les Philosophes ou les Esthètes.

« Les sons, les paroles, et même, les mouvements « du corps (danse et indications manuelles de l'Hé- « gémone) sont des matières malléables qui se prê- « tent aux différents caprices du rythme. Par eux- « mêmes, tous ces substrata du rythme n'ont rien « de commun avec le rythme, ils sont seulement « aptes à recevoir le rythme, lequel leur est donné « par un acte libre de l'esprit créateur ». (3)

(1) PLATON : « Les lois », 665, A.
(2) Ces termes sont définis plus loin.
(3) GEVAERT : Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, II, p. 9.

Il faut évidemment au rythme une matière à organiser, cette matière, c'est le « son » qu'il ne faut pas confondre avec le bruit : matière inorganisée, anarchique. On peut définir le son musical par ses 4 dimensions :

1. - **Durée** (longueur relative des sons) ;
2. - **Dynamie ou intensité** (force ou faiblesse des sons) (forte ou piano - crescendo ou decrescendo) ;
3. - **Mélodie** (hauteur relative des sons) ;
4. - **Timbre** (qui marque pour l'oreille la différence de deux sons, identiques quant aux 3 qualités précédentes), (instruments différents, voix, etc...).

« L'union intime et harmonieuse de tous ces phé- « nomènes sonores — sons brefs et longs, forts et « faibles, aigus et graves, timbres de toutes sortes, « successifs ou simultanés —, engendre, la mélodie, « la parole, l'harmonie et enfin le rythme, sans lequel « toute mélodie, toute parole, toute harmonie demeu- « re inerte et morte ». (4)

Ainsi, apparaît comme évidente, la citation de Vincent d'Indy (5) :

« Le rythme est l'élément primordial, on doit le « considérer comme antérieur aux autres éléments « de la musique », qui rejoint la boutade de H. de Bülow citée au début de cet exposé.

Bien des musiciens continuent pourtant à ne voir dans le rythme que la mise en place des valeurs quantitatives de notes, dans le cadre rigoureux de la « mesure » — les notions de métrique et de rythmique se trouvant ainsi confondues.

Jacques Veyrier dans un récent numéro de la revue « Education Musicale » (6) évoquait ce problème en citant André Souris : « le rythme concret », Revue Polyphonie, 2e cahier, 1948.

(4) Dom André MOCQUEREAU : Le nombre musical grégorien, p. T I, p. 29 - 30.
(5) Cours de composition musicales, p. 20 - 21.
(6) Education Musicale, n° 145, février 1968, « La syncope - Les mesures à temps inégaux », de J. VEYRIER.

— Jusqu'au début du XVII[e] siècle, la barre de mesure n'existait pas.

« La musique en devenant polyphone, l'orchestre « en multipliant ses organes, appelaient un appareil « graphique tel que d'un coup d'œil le dirigeant pût « en embrasser l'ensemble : il fallait que les parties « vocales et instrumentales simultanées s'alignassent « verticalement ». (7)

D'autre part, la carrure née du renouveau de la danse à cette époque, donna à la barre, en outre, le rôle de « signal de percussion, légitime, puisqu'il « s'agit d'une allure orchestique à régler. Pourquoi « faut-il qu'on l'ait appliquée telle quelle, comme « avertissement d'un soi-disant « temps fort », dans « l'art purement vocal ou instrumental, non fait pour « les danseurs ». (8)

Et Maurice Emmanuel conclut plus loin : « Si les « musiciens avaient accordé à ce réseau de barres « la même importance sans plus, que le peintre dans « la « mise en carreau », octroie au quadrillage de « son dessin reporté sur la toile, aucune confusion « ne se fût produite ; et en effet, au début, les barres « verticales semées à travers la partition n'avaient ni « plus de valeur ni d'autres résultats. Mais quand, « par une extension funeste, la barre de mesure, pré- « cieuse aux musiciens-danseurs, devint pour tous « les musiciens sans exception, le signal d'un choc « rythmique, les progrès que le XVI[e] siècle avait réa- « lisé dans les rythmes furent compromis. En vain, « les grands artistes, Bach en tête, montrent dans « leurs œuvres, à l'occasion, un parfait mépris pour « la barre et révèlent, par les entorses qu'ils lui infli- « gent, le cas qu'ils en font... Cela devrait suffire à « prouver que la barre n'est rien en soi ; que son « despotisme est dû à la généralisation illégitime « d'une convention chère aux danseurs ; que le fait « de lui attribuer la valeur d'un signal est celui des « musiciens peu affinés. Son influence fut désastreu- « se... Mais il devait arriver qu'à force de se servir « de la barre, les maîtres eux-mêmes, trouvant en « elle un moyen pratique d'enchevêtrer leur durée, « ne se sont plus astreints à présenter des séries de « groupes définis, simples, caractéristiques. Ils ne « les excluent pas, mais souvent ils leur préfèrent « des variantes compliquées, si éloignées parfois du « type qui les engendre que, sans la précieuse barre, « on s'y perdrait. » ... « Il faut donc la subir, mais « lui fermer la porte lorsqu'elle prétend pénétrer dans « le sanctuaire rythmique. Elle ne remplit qu'un bas « office ; elle jalonne la route régulièrement, et elle « n'a, pas plus que les bornes militaires, le droit de « se réclamer du paysage. Elle n'en est point. Même, « elle le gâte quand on la taille trop lourde, et qu'elle « attire de trop loin le regard ». (9)

---

(7) Maurice EMMANUEL : « Histoire de la langue musicale », tome II, chap. VI, § IV.

(8) Maurice EMMANUEL : ouvrage cité.

(9) Maurice EMMANUEL : « Histoire de la langue musicale », tome II, chap. VI, § IV.

L'éducation rythmique doit donc être à la base même de toute éducation musicale, et elle doit être faite, indépendamment de la mesure.

Tout d'abord, l'élève sera initié à la notion du phrasé musical. Présentons-lui pour commencer une phrase musicale entière — et portons son attention sur la ponctuation musicale en lui enseignant le vocabulaire approprié : **Cadence** = (chute) fin d'une période, d'un membre, d'une phrase.

Cadence parfaite : fin de la phrase (arrivée sur la tonique).

Demi-cadence : fin du membre de phrases : (correspondant à la virgule de la ponctuation littéraire). Il lui sera alors aisé, en écoutant attentivement le membre de phrase lui-même, de percevoir les articulations qui ne sont en réalité que le terme de petites unités rythmiques : nous les appellerons « les mots musicaux » : ils sont les éléments de base du discours musical. Les désinences des « mots musicaux » de même que les 1/2 cadences, des périodes et des membres ainsi que les cadences parfaites sont de nature :

Soit Masculine (terminaison sur l'accent) ;

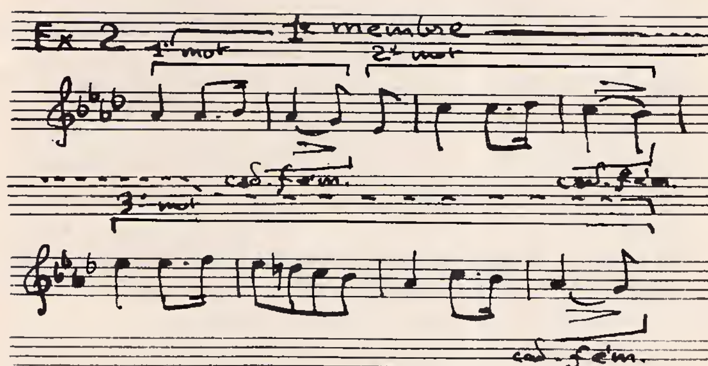
Soit Féminine lorsque l'accent est suivi d'une retombée = (syllabe muette).

On peut, dès le début, montrer à l'élève les principales articulations, dans une chanson populaire qu'il connaît : le texte lui-même aide à la compréhension du phrasé : (exemple 1).

Ex. 1

mots: 1 cadence féminine
il était un pe-tit na-vi-re,
2 cadence féminine
il était un pe-tit na-vi-re
3 cad. masculine
qui n'avait ja, ja, jamais na-vi-gué
4 cad. masc. 5
qui n'avait ja, ja, jamais navi-gué ho é ho é

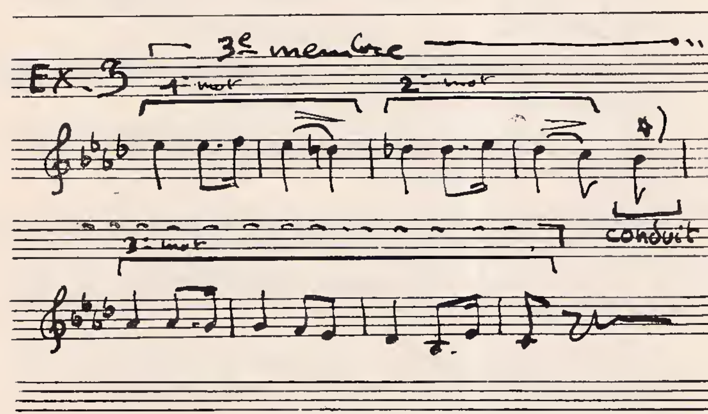
Voici un exemple (symphonie tragique n° 4 de Schubert, 2[e] mouvement) où les mots musicaux sont très apparents et bien distincts : (ex. 2).



Les désinences des 3 mots (1) - (2) - (3) sont féminines.

On pourra remarquer que les trois mots du premier membre forment une magnifique amplification mélodique, que la « rime » rythmique (noire - croche pointée double croche - noire) rend encore plus sensible ; cette progression conduit le dynamisme vers un sommet ; « un pôle » d'attraction au début du 3e mot pour ensuite amorcer une détente qui aboutira à la demi-cadence (fin du membre).

Et plus loin (même œuvre, 3e membre) : (ex. 3).



Les deux premiers mots de ce membre, de rythme identique, forment une progression descendante.

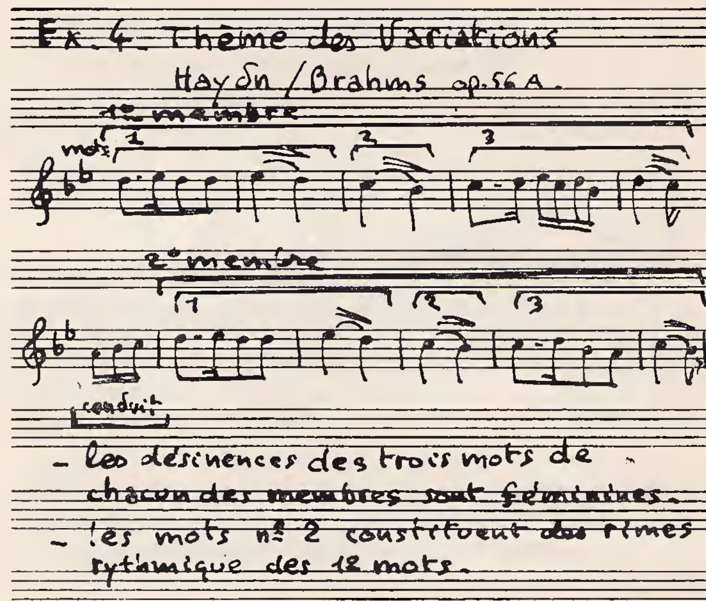
Les mots musicaux n'ont pas nécessairement la même longueur : (ex. 4).

Les désinences des 3 mots sont féminines.

Le 2e mot est la « rime » rythmique du 1er mot.

L'exemple suivant montre d'une façon saisissante la vie rythmique du mot (en même temps qu'il défie la mesure comme étant « élément du rythme »).

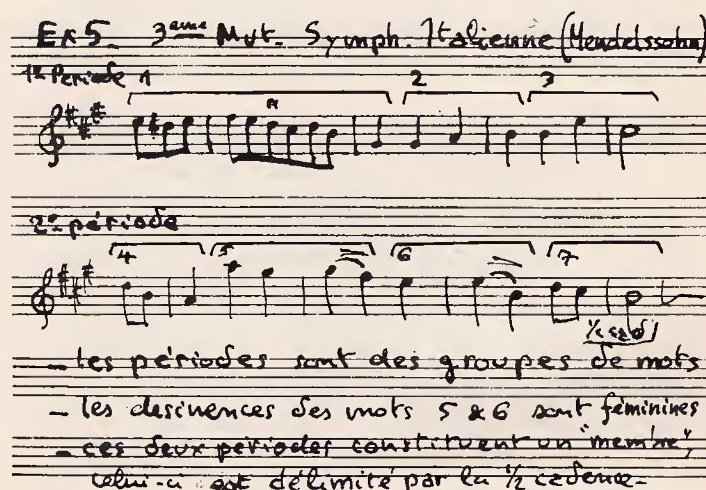
Symphonie Italienne (3e mouvement) : (ex. 5)



Ce premier membre de la première phrase du thème se compose de deux périodes.

1re période : composé des mots 1 + 2 + 3 (ex. 4).

2e période : mots 4 + 5 + 6 + 7 se réalise dans un « legato » absolu — mais il est aisé de distinguer les désinences féminines des mots 5 et 6.

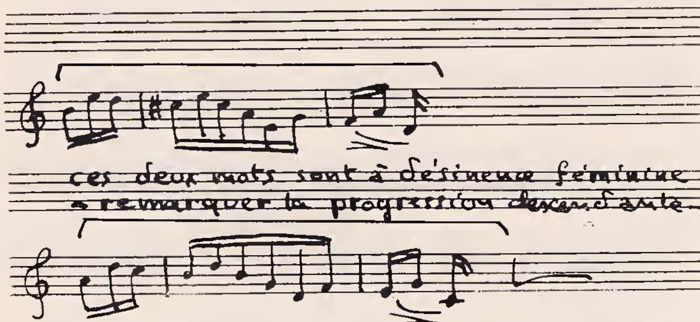


Les mots 5 + 6 + 7 (avec modification et développement du dernier) sont reproduits, formant l'élément conclusif de la première phrase (transposé en Mi majeur, ton de la Dominante) après la cadence parfaite en mi. Il en constitue une sorte de coda. (ex. 4).

Voici encore un autre exemple de « mots musicaux » : (ex. 6).

Oratorio de Noël - Bach - Aria n° 4 (1re cantate)

Deux mots à désinence féminine (progression descendante).



Enfin l'élève n'aura aucune peine, à l'intérieur même de chacun de ces mots, à reconnaître le principe moteur du mouvement : la pulsation rythmique, que nous appellerons le **temps rythmique** ou « l'ictus ». (10)

Il découvrira par lui-même que les temps rythmiques ont dans le rythme une inégale importance, certains sont, soit les véritables charnières de la phrase, soit les points d'appui des cadences ; d'autres au contraire ne sont perceptibles que par une simple décomposition logique du mouvement.

Il est important de préciser ici qu'un « temps rythmique », même important, pourra fort bien être perçu soit sur une tenue, soit sur un silence, et ne correspond pas nécessairement à un accent dynamique.

Le concerto pour piano de Schumann (2e mouvement) nous offre un exemple de cette liberté rythmique, où nous percevons les mots musicaux se répondant, s'organisant, les uns par rapport aux autres pour former des unités rythmiques supérieures : les périodes, les membres et les phrases. (ex. 7).

Cette première phrase qui débute le 2e mouvement du concerto, est composé de 4 membres de phrase.

Le premier membre (mots 1 + 2 + 3 + 4) est en réalité formé de 2 périodes : dans chacune, le 2e mot (mot 2, et mot 4) est la reprise en écho, par l'orchestre, du premier élément thématique présenté par le piano (en progression descendante).

Le 2e membre est lui-même composé de deux mots 5 + 6 à désinence féminine ; en progression ascendante (marqué par un crescendo).

Le 3e membre amorce le decrescendo, vers la cadence du membre (cadence rompue) le mot correspond au membre lui-même.

Le 4e membre est l'élément conclusif de la phrase (cadence parfaite) — modulant vers la dominante et concluant dans ce ton (ut) — il correspond au mot 8.

— Le mot (9) n'est qu'un simple conduit mélodique (au piano), destiné à rejoindre le ton principal (fa majeur pour l'exposition de la 2e phrase du thème).

— Les pulsations rythmiques (temps rythmiques ou « ictus ») ont été numérotées pour une plus grande commodité.

Ils sont perceptibles par « l'amateur moyen » à 1re audition. Ils sont évidents... **à l'oreille.**

Ils n'ont pas tous une importance égale dans l'organisation du mouvement :

Les plus importants rythmiquement sont ceux qui sont à la charnière des mots les plus importants (n° 6, n° 8, n° 12) (fin de membre) et évidemment n° 16, fin de la phrase.

Le temps rythmique n° 1 lui aussi est important car c'est lui qui permet le départ du mouvement ; bien que non sonorisé.

Le temps n° 14 n'est matérialisé par aucun élément sonore (sinon la tenue du son précédent) — la syncope est totale — pourtant il est perçu sinon par « l'oreille » au sens propre du moins par l'intelligence de l'auditeur. Il découle de la décomposition logique des pulsations régulières du mouvement.

Enfin les temps 7 et 9 sont certainement ceux qui sont les moins importants, rythmiquement et dynamiquement, ils sont là uniquement en coïncidence avec la retombée de la « muette » de la cadence féminine. Ceci prouve ce qui a été dit plus haut sur l'indépendance des éléments — des « matériaux » — sonores, par rapport au « rythme » : organisation du mouvement par la volonté de l'esprit créateur.

Il est utile également de noter que l'œil (entendez la lecture d'une partition) ne saurait intervenir dans



(10) Ictus : exactement en latin : coup, battement, pincement (des cordes), temps frappé de la mesure. (Dictionnaire Quicherat).

la perception physique du rythme musical ainsi défini, à quelque stade de synthèse que ce soit.

Dans l'exemple suivant les temps rythmiques ne sont pas équidistants, la partition ne porte pas de barres de mesures, Mauduit ne les connaissait pas, même Henry Expert ne les a pas jugées utiles. (ex. 8).

Ex. 8

Voy-si le vert et beau May
con-vi ant à tout soulas
tout est ri-ant tout est gai
Ro zes et lis vont fleu rir

La ponctuation musicale est celle du texte de Jan Antoine de Baif.

A noter l'irrégularité (le non-isochronisme) des pulsations rythmiques.

Le rythme ici n'a pas la carrure classique — il découle du texte, lui-même rythmé d'après la métrique antique :

1er vers : .... : — U U — U — —
2e vers : .... : — U — U — U —
3e vers (*) : (formé de deux incises littéraires) : .... : U — U — U — —
4e vers : .... : — U U — — U —

Au contraire, tiré du duo pour 2 violons opus 99 de Haydn, voici un exemple très caractéristique par la similitude rythmique des « mots » et l'isochronisme des temps. (ex. 9).

Les désinences des 4 mots sont de nature féminine ; ces 4 mots, groupés en deux membres, constituent la 1re phrase.

Les désinences des mots, les cadences des membres, ainsi que la cadence parfaite (fin de phrase) sont toutes ici féminines.

(*) Le rythme du 3e mot est identique à celui des deux précédents si ce n'est le « monnayage de la longue accent » du mot.

Ex. 9

1er membre
mots: 1er 2e
1 2 3 4 5 6 7 8 9
2e membre
3e (*) 4e
10 11 12 13 14 15 16 17

Le 3e et 4e mot (2e membre) sont plus intimement liés que le 1er et le 2e (1er membre) ; le départ ne peut se faire que grâce à l'appui rythmique n° 1 supposé, pensé, senti ; nécessaire pour tous les départs « au levé » (qu'il ne faut pas confondre avec l'anacrouse) (voir aussi exemple n° 6).

Les temps 5 - 9 - 13 et 17 sont les moins importants dans l'organisation du rythme. On peut les appeler **« rythmiquement faible »,** « muettes » des cadences féminines.

Par contre les temps 4 - 8 - 12 et 16 sont les plus importants, car ils sont les points d'appui des cadences, ils sont rythmiquement « forts » mais pas pour autant nécessairement marqués d'un « forte » ce qui serait d'un effet fâcheux pour l'expression mélodique, sauf le « 12 » qui est le sommet dynamique du rythme — (pôle d'attraction du mouvement de la phrase).

Ainsi, nous avons pu réaliser et comprendre dans ses moindres détails le rythme des exemples précédents, sans même évoquer la barre de mesure. (Nous les avons tout de même indiquées là où l'auteur les a placées (excepté Mauduit qui les ignorait).

Il convient tout de même d'en parler, puisqu'elles existent et qu'il n'est nullement question de les supprimer.

Le premier point acquis, est qu'elles **s'écrivent** mais ne **s'entendent pas ! le deuxième,** est que, si elles sont pratiques pour la lecture polyphonique, elles ne sont nullement indispensables, et de toute façon ne doivent pas être considérées comme nécessaires, ni utiles au rythme, qui peut fort bien s'en passer. Elles permettent cependant souvent à l'écriture de signaler plus facilement « pour l'œil » les temps rythmiques les plus importants.

Avec Maurice Emmanuel, nous dirons : « Gardons-« la : elle s'impose ; toutefois ne lui accordons pas « les honneurs usurpés — lisons, exécutons, diri-« geons des rythmes. » Et nous ajouterons en préambule à la deuxième partie de cet exposé « dictons » des rythmes.

(A suivre)

ÉCHANGES FRANCO-ALLEMANDS

Nous relevons avec plaisir dans le *Harburger Anzeigen und Nachrichten* (numéro du 5 septembre) une importante coupure dont voici la traduction :

« *La salle des fêtes du Lycée est devenue salle de concert : « Première » au Foyer culturel de* Tostedt. *Des Françaises, invitées par la Chorale du Lycée.*

» *Hier soir, il y avait une « première » au nouveau lycée moderne, siège du Foyer culturel du canton S.O. de Harburg : un concert franco-allemand donné à l'occasion du séjour d'une semaine, de vingt-trois jeunes Françaises du* Lycée La Fontaine *de* Paris. *Pas un siège n'était vide dans la salle des fêtes et dans la Galerie. Même des personnalités officielles comme le Dr Debn et M. Tinkl, étaient présentes, ainsi qu'une nombreuse assistance venue de tout le canton. Après le succès de ce concert, tous partageaient l'avis unanime des habitants de Tostedt : que la voie soit désormais ouverte à d'autres séances débordant le cadre local.*

» *Que des jeunes gens musiciens de deux pays se rencontrent pour donner un concert en commun, il y a déjà dans ce fait-même quelque chose d'émouvant. De tous les arts, la musique est celui qui offre les plus grandes possibilités d'échanges culturels. C'est ce qu'ont pu éprouver au fond d'eux-mêmes les centaines d'auditeurs de Tostedt.*

» *Au nom des hôtes français,* Madame Marcelle de Mayo, *professeur d'Education musicale à Paris, et non seulement professeur de musique, mais aussi pianiste de concert, remercia pour les applaudissements exceptionnellement chaleureux. Au cours des deux heures d'un programme offrant des soli, des chœurs, de la musique de chambre avec ou sans accompagnement instrumental, ainsi que des chœurs collectifs (franco-allemands), les jeunes Françaises avaient conquis les cœurs de tous par leurs chants. Les Allemands remercièrent en offrant des fleurs et les Français donnèrent des morceaux en supplément de programme. Les auditeurs applaudirent tout particulièrement les deux mouvements de la Suite alpine du compositeur anglais B. Britten. Mademoiselle de Mayo se révéla une artiste accomplie en interprétant magistralement sur le piano à queue tout neuf du Lycée, des œuvres de Chopin, Liszt, Debussy. Avec ses élèves, elle a créé un ensemble vocal et instrumental.*

» *La Chorale du Lycée qui comprend environ soixante-dix exécutants masculins et féminins, a produit une fois de plus une forte impression par le volume des voix, sa discipline, et la direction rigoureuse du professeur B. Wichmann. Bien entendu, le public enthousiaste obtint en supplément la mélodie russe « Kalinka ». Et les autres solistes de la soirée : Marianne Malifaud (Paris), Irmgard Steppath de Tostedt (alto) et le Directeur Beda Herzer (violoncelle).* »

Ce compte rendu élogieux n'est pas pour étonner, lorsqu'on sait que le dévouement professionnel de *Mademoiselle de Mayo* égale sa compétence artistique. Tous nos compliments.

Roland CHAILLON.

LES CONCERTS DE MIDI

XVIe ANNEE

à 12 h 30 à l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art

Institut de Musicologie
3, rue Michelet - Paris-VIe

VENDREDI 7 MARS : TRIO NORDMANN (Harpe, Flûte et Violoncelle) - Marièlle Nordmann, André Guilbert, Claude Burgos (MONTEVERDI, GASTOLDI, ATTAIGNANT, LUIS MILAN, MUDARRA, J. COPERARIO, R. JOHNSON, J. JELINEK, M. CARLES, R. LERSY).

VENDREDI 14 *MARS :* GENEVIEVE ET JEAN DOYEN, Pianiste.
Oeuvres originales pour piano à 4 mains (MOZART, BRAHMS, Jean CLERGUE, Paul LADMIRAULT).

PLACES : 5 F - Etudiants : 4 F.
Abonnement (5 concerts) : 20 F - Etudiants : 15 F.
Carnet collectif (5 places pour le même concert) : 20 F - Etudiants : 15 F.

RENSEIGNEMENTS : Mlle Francine FRANZ, 22 bis, rue Marbeau, Paris-XVIe - Tél. 727-54-74 et permanence le samedi de 10 h à 13 h à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris-VIe.

AVANT LE CONCERT : BUFFET (non compris) à partir de 11 h 30.

Pour les Jeunes...

Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la chaîne France-Culture, sous l'égide des Ministères
- — de l'Education Nationale
- — des Affaires Culturelles
- — de la Jeunesse et des Sports.

EMISSION DU LUNDI 24 MARS : de 14 h 10 à 14 h 40 :
- — Jeux de Vagues de DEBUSSY ;
- — Ouverture d'Obéron de WEBER.

EMISSION DU LUNDI 14 AVRIL : de 14 h 10 à 14 h 40 :
- — 1er Concerto pour trompette d'André JOLIVET.

A noter que les émissions radiophoniques illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « Feuillets des Benjamins de la musique » pour les élèves), éditées par Musique et Culture.

Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIQUE. Liste sur demande.

Pour tous renseignements, écrire à **MUSIQUE ET CULTURE**, 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

A NOS LECTEURS

A la demande de nombreux lecteurs « L'Education Musicale » met à votre disposition des commentaires d'œuvres enregistrées, extraits de divers numéros aujourd'hui épuisés.

N° 1 : Berlioz : Le Carnaval romain (ouverture) - **N° 2 : Beethoven** : Sonate à Kreutzer - **N° 3 : Ravel** : Jeux d'eau - **N° 4 : Haydn** : Symphonie La Surprise - **N° 5 : Vivaldi** : Les Saisons - **N° 6 : Prokofiev** : Pierre et le Loup - **N° 7 : Roussel** : Le Festin de l'araignée - **N° 8 : Smetana** : La Moldava - **N° 9 : Ravel** : Le Tombeau de Couperin - **N° 10 : Stravinsky** : L'Oiseau de feu - **N° 11 : Hændel** : Water Music - **N° 12 : Tchaïkovsky** : Casse noisette - **N° 13 : Schumann** : Les deux grenadiers - **N° 14 : Weber** : Le Freischutz (ouverture) - **N° 15 : Borodine** : Le Prince Igor - **N° 16 : Beethoven** : Le Concerto pour violon - **N° 17 : Berlioz** : Symphonie fantastique - **N° 18 : Bizet** : L'Arlésienne - **N° 19 : Rimsky-Korsakov** : Shéhérazade - **N° 20 : Moussorgsky** : Tableaux d'une exposition - **N° 21 : Honegger** : Pacific 231 - **N° 22 : Beethoven** : Coriolan (ouverture).

Prix d'un commentaire : F 2.
Prix des 22 commentaires : F 35 (au lieu de F 44).

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiment.

LE FESTIVAL DE ROYAN 1969

Le 6e Festival international d'art contemporain, organisé par la ville de Royan et par l'ORTF aura lieu du 29 *mars au* 4 *avril.*

— 29 *mars : ensemble Julliard sous la direction de Denis Davis. (Oeuvres de Berio).*
— 30 *mars : ensemble des chœurs de l'ORTF sous la direction de Marcel Couraud. (Oeuvres de Penderecki, Denisov, Nono, Patrice Mestral, Guezec, Castiglioni).*
— 31 *mars : Concert de musique de chambre avec le concours de Jean-Rodolphe Kars,pianiste, Prix Olivier Messiaen* 1968, *Severino Gazelloni, flûtiste et du Quatuor Parrenin.*
— 1er *avril : ensemble Julliard sous la direction de Denis Davis. (Oeuvres de Ives, Marcello Panni, Donatoni, Pousseur, William Bolcom).*
— 2 *avril : Quatuor Parrenin (Oeuvres de Berio, Lutoslawcki, Boucourechliev, Alban Berg).*
— 2 *avril : le ballet du XXe siècle de Maurice Béjart (« Un ballet dans le silence », « Opus 5 de Webern », « Nomos Alpha » de Xenakis.*
— 3 *avril : Orchestre philharmonique de l'ORTF sous la direction de Charles Bruck (Oeuvres de Arrigo, Dallapicola, Alain Louvier, F.B. Mache, Xenakis).*
— 4 *avril : Orchestre Philharmonique de l'ORTF sous la direction de Bruno Maderna (Oeuvres de Berio et Maderna) avec le concours des Swingel Singers, de Cathi Berberian et de Sandra Mantovani.*

L'I. S. M. E.

Le 18 janvier 1969, la Section Française de l'I.S.M.E. a tenu son Assemblée Générale sous la Présidence de Monsieur Jean de Saint-Jorre, Directeur des Enseignements Artistiques au Ministère des Affaires Culturelles.

L'Assemblée a approuvé à l'unanimité le Rapport moral présenté par Madame Blanche C. Leduc, Présidente de la Section Française et le Rapport financier présenté par Monsieur André Ameller, Directeur du Conservatoire de Musique de Dijon, Coordinateur du VIIIe Congrès International de l'I.S.M.E. (Dijon, 1968).

L'Assemblée a été appelée à élire un nouveau bureau qui est constitué comme suit :

Monsieur André Ameller, Délégué Général auprès du Bureau International ;

Madame Blanche C. Leduc, Présidente de la Section Française ;

Madame Rivière-Lanne, Vice-Présidente ;

Monsieur André Verchaly, Vice-Président ;

Mademoiselle Marguerite Jegu, Secrétaire Générale ;

Madame Hélène Leduc, Secrétaire Générale adjointe ;

Monsieur Dominique Le Touzé, Trésorier ;

Mademoiselle Andrée Levallois, Chargée des relations intérieures ;

Mademoiselle J. Ribière Raverlat, Chargée des relations extérieures ;

Madame Aline Pendleton, Inspectrice Générale de la Musique, et

Monsieur Antoine Tisné, Inspecteur Général de la Musique, représentant tous deux le Ministère des Affaires Culturelles ;

Monsieur Jean-Jacques Painchaud.

Concours international Marguerite Long - Jacques Thibaud

Le Comité du Concours International Marguerite Long Jacques Thibaud s'est réuni le 25 *mars. Il a élu comme* Président du Concours, *en remplacement de Monsieur Jacques Jaujard décédé :*

Monsieur Jean BASDEVANT, *Ministre plénipotentiaire Directeur Général des Relations Culturelles au Ministère des Affaires Etrangères.*

Vice-Présidents :

Monsieur Marcel LANDOWSKI, *Directeur de la Musique au Ministère des Affaires Culturelles.*

Monsieur Joseph CALVET, *Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.*

Le Comité a également arrêté les dates du prochain concours qui se déroulera :

du 7 au 21 juin 1969.

Les Présidents des jurys seront respectivement :

pour le piano, Monsieur Tony AUBIN,

pour le violon, Monsieur Joseph CALVET.

N.-B. — *Pour tous renseignements s'adresser au secrétariat du Concours,* 11, *avenue Delcassé, Paris-8e.*

LA MESSE, FORME MUSICALE : L'ORDINAIRE (suite)

par Michel GUIOMAR

Le **CREDO,** ou symbole du Concile de Nicée-Constantinople (entre 325-381). Le premier verset seul en est entonné par le célébrant, les fidèles (mais autrefois les chantres seulement) reprenant « Patrem omnipotentem ». En fait, ce texte qui, dans les messes solennelles et dans les messes désormais composées, est devenu le centre de l'œuvre ainsi créée et l'objet de l'effort le plus attentif du compositeur, entre assez tardivement à l'office. Dans la messe romaine, il n'est introduit qu'au XIe siècle, sous le pontificat de Benoît VIII (1012-1024). En cela, Rome a été devancée par toutes les autres liturgies, les orientales d'abord où l'usage ancien, sur un texte original en grec, en fut finalement imposé par l'empereur Justin II à Constantinople au milieu du VIe siècle ; en Occident, l'Espagne l'inséra dans le rite mozarabe, dès 597, au concile de Tolède : « Le Saint-Synode a établi que dans les églises d'Espagne et de Gaule (essentiellement, la seule Gaule narbonnaise, alors rattachée au royaume wisigothique), à l'exemple des églises orientales, on récitera le symbole de foi du concile de Constantinople de sorte qu'avant que soit dite l'oraison dominicale, il soit chanté par le peuple. » De la Gaule narbonnaise, l'usage s'en répandit à toutes les Gaules : en 747, un concile appelé par Pépin le Bref imposa aux clercs de l'enseigner aux fidèles ; en 798, le Concile d'Aix-La-Chapelle et Charlemagne l'imposèrent, pour les dimanches et fêtes, à tout l'empire franc. A ce retard de Rome à son adoption à l'office, il semble que la raison soit simple : Rome, protégée, par son caractère pontifical, des hérésies qui menaçaient les provinces éloignées, n'éprouvait pas la nécessité d'affirmer sa doctrine.

La place du Credo dans le rite romain, actuellement après l'Evangile à la fin de la messe des catéchumènes, ne fut pas la même partout ; ainsi dans la liturgie mozarabe, il est chanté aussitôt avant la fraction du pain par le célébrant. Nous ne possédons que quatre chants du Credo (et deux ad libitum), dont chacun en ses 18 versets, adopte un climat général réalisé par des lignes mélodiques, non identiques mais analogues, s'empruntant mutuellement leurs incipit, leurs mélismes, leurs cadences. Le 1er est d'une admirable simplicité archaïque ; récitatif presque syllabique, il est le Credo authentique de l'office (ex. 1) et les autres, le 2e surtout semblent en être des déformations. Le deuxième presque syllabique également, aux ornements encore plus rares et rigoureusement les mêmes (aux versets 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 15 ; ex. 2) sauf ceux du dernier verset et de l'Amen, est encore plus dépouillé. Son premier verset est celui du 1er Credo. Au contraire, on peut y opposer l'ornementation et le caractère plus recherché du Credo III (ex. 3). Les liturgistes préfèrent naturellement les Credo I et II, regrettant même que le Credo III et IV, de plain-chant tardif, se soient paradoxalement assurés un succès dans les paroisses. Le Credo IV, dont le 1er verset est encore celui des deux premiers Credo s'enrichit, à travers plusieurs versets d'un même mélisme souvent conclusif et d'une répétition fréquente d'une quinte ascendante ou descendante (La Ré) lui donnant son caractère qui, sans être le hiératisme austère des deux premiers, est cependant d'une ligne rigoureuse et puissante (ex. 4).

SANCTUS (ou Trisagion). Le chant du Sanctus, ou du moins l'apparition du texte, est très ancien, puisque dès la fin du 1er siècle, Saint-Clément, pape de 88 à 97, y fait allusion dans une lettre aux Corinthiens et que l'Apocalypse de St-Jean (IV, 8) l'annonce également, mais l'introduction à la messe, alternant alors entre le prêtre et l'assistance, n'eut lieu que sous le pontificat de Sixte Ier (115-125). Son usage courant, sauf le Benedictus, plus tardif, date alors du IVe siècle dans toutes les liturgies. Rappelons qu'il suit la Préface qui l'annonce et précède le Canon ; ce rappel n'est pas inutile car l'usage s'est établi que le célébrant récite pour lui seul le Canon pendant que se poursuit le chant. Si « tous les clercs et le peuple » chantent le Sanctus, ainsi que le précise un texte ancien, ce n'est pas que le célébrant se taise, qui chante évidemment le Sanctus avec tout le monde, et ne se contente pas, comme aujourd'hui de réciter à voix basse pour se hâter de commencer le Canon avant même que le chant du Sanctus soit achevé. Un capitulum de Herardus (archevêque de Tours mort en 870 ou 871) apporte cette information intéressante en précisant que les prêtres ne doivent pas commencer le Canon avant que le Sanctus soit fini, mais qu'ils chantent avec le peuple ; on voit donc qu'en cette seconde moitié du IXe siècle l'usage actuel s'implanta déjà comme un abus.

L'idée ternaire se retrouve ici encore, d'abord dans la triple acclamation initiale, mais aussi dans l'ordonnance des phrases mélodiques. L'origine hébraïque s'y révèle, car le début du texte se réfère au prophète Isaïe, tandis que le Benedictus reprend le texte de l'acclamation de la foule le jour des Rameaux (cf. Evangile de Saint-Mathieu), acclamation qui se trouvait déjà dans le psaume CXVII. Puisque la Préface servait de prélude au Sanctus, aussi bien musicalement que dans l'invitation littéraire de ses dernières paroles, celui-ci devait en conserver l'esprit que nous avons signalé : l'idéal est alors le Sanctus, d'un grand dépouillement, des féries du Carême, que

l'Eglise, dans le même climat de pénitence, reprend pour la messe des morts (ex. 5), mais les autres Sanctus ne s'éloignent pas de la gravité sacrée requise par ce moment de l'office. La musique polyphonique développera beaucoup ce Sanctus au point d'obliger à rejeter le Benedictus après la Consécration, usage qui s'est aussi conservé désormais dans la musique liturgique, dérogation regrettable, car le Benedictus est une véritable coda du Sanctus qui ne rompt nullement l'idée trinitaire de l'hymne et se présente comme une nécessité de rappeler l'entrée du Christ à Jerusalem, de la même manière que, pour le chrétien, il s'avance alors, par la Consécration imminente, au sein de l'assemblée des fidèles.

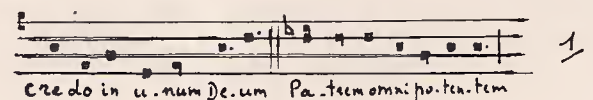
Dans la liturgie mozarabe, cet hymne n'est pas de texte invariable, mais admet de nombreuses variantes selon les fêtes. Les mélodies actuelles du Sanctus, dont l'Ordinaire n'en a conservé qu'un nombre limité, sont tardives, les plus anciennes datant du X[e] siècle, sauf sans doute celle des féries du Carême et des Morts, dont la beauté archaïque que nous avons signalée, indiquerait l'ancienneté. En contraste nous citons le beau lyrisme calme du Sanctus de la messe « Kyrie Deus sempiterne », pour les fêtes solennelles (ex. 6).

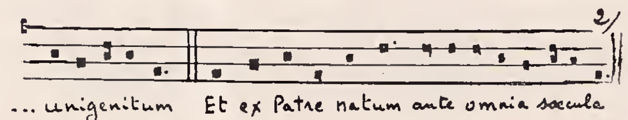
AGNUS DEI. Dernier des cinq chants de l'Ordinaire, il fit partie d'abord des grandes litanies et accompagnait autrefois la fraction des pains, qui aujourd'hui ne se fait plus que symboliquement par le célébrant ; autrefois en effet les pains eucharistiques, nombreux et destinés à la communion des fidèles, étaient eux-mêmes fractionnés par les diacres. Le célébrant communiait d'abord de ce pain fractionné par lui, comme aujourd'hui, et en déposait une parcelle sur l'autel puis, retournant au trône du chœur, faisait signe à la Schola de commencer l'Agnus. Il n'y avait pas alors de variante, comme aujourd'hui, dans le troisième volet (Da pacem, au lieu de miserere nobis), mais l'Agnus était simplement répété sans cesse jusqu'à la fin de la fraction des pains. Le pape Sergius I[er] (mort en 701) le rendit canonique en 687 ; chanté entre la fraction du pain, désormais symbolique, et la communion, il fut alors d'abord confié au clergé et au peuple, donc à tous, avant d'être réservé à la seule schola dans la deuxième moitié du VIII[e] siècle ? Répété trois fois, dans l'intention trinitaire habituelle, l'invocation admit alors la variante du Da nobis pacem, en invocation contre les adversités et terreurs de l'Eglise. Ici encore, l'Agnus Dei de la messe des Féries des temps de pénitence et de la messe des Morts contraste singulièrement par son imploration retenue (ex. 7) avec la grâce lyrique persuasive ou confiante de la plupart des autres Agnus Dei (ex. 8). Par son origine et la répétition qu'elle impliquait, l'Agnus Dei risquait de n'admettre que la même ligne mélodique pour ses trois volets ; certains (Agnus Dei I, V, VI, IX, XVIII, ce dernier étant celui des Féries de Carême) ont conservé cet aspect unitaire (AAA), les autres se disposant suivant la formule « da capo » (ABA) ou exceptionnellement AAB (Agnus VII), ABC (XI[e]), du moins en leurs incipit, les mélismes retrouvant vite la similitude des autres volets, sur l'imploration finale de chaque verset.

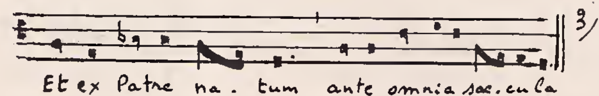
Enfin, l'**ITE MISSA EST** (ou Benedicamus Domino, suivant les cas) n'est autre que la mélodie du Kyrie de chaque messe. Ainsi peut on remarquer que musicalement, la Messe est enfermée comme dans une forme classique par une sorte de réexposition de thème dont le symbolisme liturgique est clair.

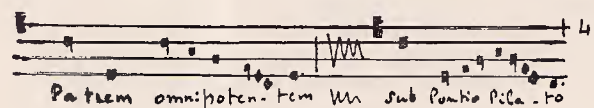
Avant même que sur des teneurs liturgiques s'épanouissent à partir du XIV[e] siècle les grandes messes polyphoniques, c'est sur ce Propre et sur cet Ordinaire que nous venons d'étudier que vont maintenant, dès l'époque carolingienne, naître des formes nouvelles qui, tropes, drames liturgiques, organums..., provoqueront tout le développement de la musique occidentale.

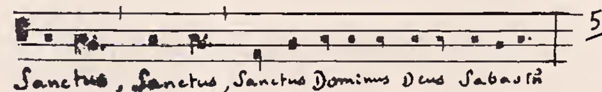
(A suivre)

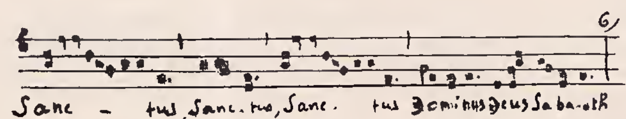


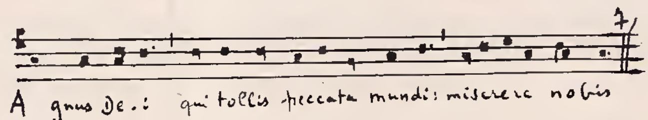


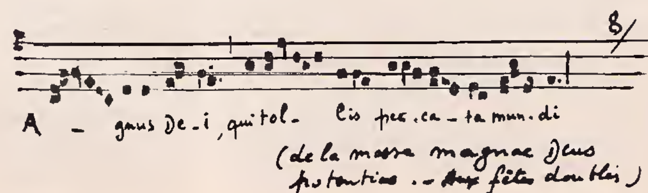














SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A,E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.
Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section, ainsi qu'aux élèves des années d'études préparant au diplôme supérieur et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1968

C. A. E. M., 1re Partie - Chant scolaire

Allegretto (♩. = 72) Le Bouquet

dolce

que fai-tes vous là que fai-tes vous là pe-ti-te fil-le A-vec ces fleurs fraî-che-ment cou-pées que fai-tes vous là que fai-tes vous là jeu-ne fil-le A-vec ces fleurs, ces fleurs sé-chées que fai-tes vous là que fai-tes vous là jo-lie fem-me A-vec ces fleurs qui se fa-nent. que fai-tes vous là, que fai-tes vous là vieil-le fem-me A-vec ces fleurs fa-nées J'at-tends le vain-queur.

Harmonie - Chant donné

Allegretto

mp — mp — f — dimin. — poco — p

Harmonie - Basse chiffrée

Moderato

p — cresc. — poco a poco — f — dimin. — poco a — poco — p — pp

Centre La Fontaine - Dictées musicales

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

C. A. E. M. 2e Partie - Harmonie

Andante espressivo (♩ = 58)

p. sost.

Rall.

pp

LA RENCONTRE ET LE CONCERT COMMUN DES CHORALES D'ÉCOLES NORMALES : MOULINS ET RODEZ

par J. RAYMOND

Professeur aux Ecoles Normales de Moulins

Deux Chorales d'Ecoles Normales ont uni leurs efforts pour présenter un concert vocal, le 27 avril 1968 à Moulins et le 11 mai 1968 à Rodez. Deux Chorales composées de filles et de garçons unis autour de leur même amour du chant, désireux de bien faire, certes, soucieux de réussir au maximum leur entreprise, mais aussi, des élèves préparant le plus beau des métiers, par conséquent déjà accaparés par des tâches multiples et importantes, et certains par le souci des examens.

A leur entrée à l'Ecole Normale, la formation musicale de ces garçons et de ces filles est fort restreinte, dans la plupart des cas. (Et l'on a supprimé l'épreuve de chant au concours d'entrée). Pourtant, ces jeunes gens auront un jour à enseigner, à éduquer les jeunes sensibilités qui leur seront confiées, et notamment dans un domaine où bien souvent on a négligé de le faire pour eux-mêmes à l'âge où tout était possible, c'est-à-dire à l'âge des premières classes de l'Ecole Primaire. C'est dire la prise de conscience qu'ils doivent accomplir et l'immense effort de bonne volonté qu'on leur demande pour maîtriser suffisamment et en peu de temps ce qu'ils auront à communiquer à d'autres, après les années passées à l'Ecole Normale.

Si l'on supprime les classes de Baccalauréat dans les Ecoles Normales, on ne peut que souhaiter voir arriver en Formation Professionnelle des Elèves-Maîtres déjà bien formés sur le plan du chant et de l'Education musicale. Dans le cas contraire, deux années de F.P. ne suffiraient pas pour leur donner la possibilité d'enseigner convenablement le chant, et les enfants des Ecoles Primaires continueraient d'être à peu près abandonnés dans ce domaine.

Car tout repart de nos Elèves Maîtres et Maîtresses si l'on veut que la masse des enfants chante et se sensibilise sainement à l'art musical ; si l'on veut voir arriver dans les établissements du second degré des enfants qui auront reçu en musique l'éducation sensorielle de base sans laquelle l'enseignement du solfège reste vain et se traduit par un échec. L'enfant qui n'est pas préparé sensoriellement ne comprend rien aux signes. L'éducation sensorielle devrait être largement dispensée à tous, à propos du chant, qui reste la base de l'activité musicale à l'école primaire (les orchestres enfantins demeurant encore l'exception).

Et ce sera le rôle des Institutrices et des Instituteurs, à condition de les y préparer ; à condition qu'ils n'entrent pas eux-mêmes ignares à l'Ecole Normale. Dans ce cas, le cercle vicieux ne serait pas près d'être rompu.

L'enfant de France est aussi sensible que n'importe quel autre, si on le place dans les conditions voulues, s'il rencontre des maîtres capables de lui dispenser un minimum d'éducation musicale. Et au niveau de l'Ecole Primaire, tout reste simple, et proche des émotions élémentaires. Mais le maître doit avoir lui-même éprouvé, ressenti ces émotions s'il veut les communiquer à son tour. Or, à partir de l'adolescence, si rien n'a été entrepris assez tôt dans ce sens, des mécanismes se bloquent, des complexes s'installent, et l'on assiste trop souvent à un véritable processus de « rejet ».

Les Ecoles Normales essaient autant qu'elles le peuvent, de faire acquérir à leurs élèves une formation de base là où elle manque.

A Moulins, la Chorale ne constitue pas une activité obligatoire. N'y participent que les élèves intéressés, généralement bons chanteurs, quelquefois même très bons. Dans le cadre des répétitions hebdomadaires, on arrive sans trop de forcing, à apprendre une douzaine d'œuvres dans le courant de l'année scolaire, ce qui permettrait de présenter un programme d'une heure. Précisément, travailler en vase clos finit par ne plus avoir de sens ; une Chorale doit se produire en public, dès qu'elle atteint un niveau jugé valable. Une heure de programme, c'est un peu court pour un spectacle...

Alors nous avons recherché un « jumelage » possible et lancé des appels. Les E.N. de Rodez ont répondu les premières à l'appel lancé. Un programme fut élaboré, entre ma collègue Mademoiselle Stahl et moi-même, afin d'éviter les « doubles emplois ». Ce programme, très éclectique, allait du folklore aux œuvres modernes en passant par le XVIe siècle, les negro spirituals, sans oublier des extraits d'œuvres lyriques particulièrement goûtés du public, et interprétés par les élèves de Rodez.

Le samedi 27 avril, le concert eut lieu à Moulins, au Théâtre Municipal. Le public oublia un peu de venir. Le Chant Choral, est-ce que cela intéresse ? Oui, car tous ceux qui vinrent nous écouter repartirent enchantés. Tout se déroula sans le moindre incident, et ce fut là notre meilleure propagande. Deux chœurs en commun marquèrent le début et la fin du programme, les deux chorales réunies (150 exécutants) : l'Hymne à la Musique de Schubert, et l'Hymne à la Nuit de Rameau. Les E.N. de Moulins hébergèrent les choristes de Rodez, qui repartirent le dimanche 28.

Le samedi 11 mai, la Chorale Mixte des E.N. de Moulins rendait à Rodez la visite que les choristes normaliens et normaliennes de cette ville avaient faite à Moulins le 27 avril. Après un long voyage en car qui dura une bonne partie de la journée, la Chorale de Moulins fut très cordialement reçue à Rodez. Une courte répétition de mise en place eut lieu à la Salle de la Mairie. Cette salle, d'une contenance de 520 places, était entièrement garnie le soir pour le concert. Le programme qui se déroula à Rodez était le même que celui de Moulins. Les deux Chorales alternèrent et furent tour à tour applaudies. Comme à Moulins, l'Hymne à la Musique et l'Hymne à la Nuit, chantés par les deux Chorales réunies, marquèrent le début et la fin de cette séance, placée sous le signe de la Musique et de l'amitié normalienne. L'expérience a été pleinement concluante, et mérite d'être reprise une autre année sous la même forme avec une autre Ecole Normale.

Rien n'aurait été possible sans la compréhension et l'accord des Directeurs et Directrices des E.N. de Moulins et de Rodez, sans le concours des Intendants et Intendantes de ces mêmes Ecoles Normales pour l'hébergement des choristes. Qu'ils trouvent en conclusion de ces lignes l'expression de nos remerciements.

La B. I. C. M.

Bibliothèque Internationale de Musique Contemporaine

Association sans but lucratif (Arrêté ministériel du 18 janvier 1968, paru au Journal Officiel du 11 février 1968) dont le siège social est à FONTAINEBLEAU, 88, rue Saint-Honoré, se donne pour objet :

— *de centraliser toutes les œuvres éditées et inédites de la musique contemporaine, ainsi que leurs enregistrements, soit sur disques, soit sur bandes magnétiques ;*

— *d'établir des dossiers biographiques et bibliographiques pour chaque compositeur adhérant à l'association ;*

— *de permettre une information objective et complète sur les œuvres contemporaines par la diffusion de cette documentation.*

Pour atteindre ces buts, la B.I.M.C. invite tous les compositeurs, interprètes, musicologues, éditeurs, critiques musicaux, orchestres, ensembles, institutions, organisations et associations et autres professionnels de la musique du monde entier à devenir ses membres actifs. Elle est ouverte également à toute personne qui désire adhérer en qualité de membre correspondant.

La bibliothèque proprement dite sera constituée de partitions et enregistrements déposés par les compositeurs et différents organismes musicaux membres de la B.I.M.C.

Ce précieux instrument de travail que sera la bibliothèque donnera aux interprètes, musicologues, critiques musicaux, sociologues et étudiants, la possibilité de se documenter et offrira aux compositeurs un moyen efficace de mieux faire connaître leur musique et en améliorera la diffusion.

Pour pouvoir pleinement remplir un rôle de centre international efficace et agissant, il fallait doter la B.I.M.C. d'une organisation qui soit à la hauteur de ses buts.

La B.I.M.C. disposant d'excellentes installations techniques, peut fournir des renseignements précieux grâce au matériel déposé par ses membres. Son abonnement au fichier et ses autres moyens d'action lui permettront de rayonner sur une échelle mondiale.

ACTIVITES ARTISTIQUES AU CŒUR DES ETABLISSEMENTS SCOLAIRES

Sous le Haut Patronage de Monsieur le Président Edgar Faure, Ministre de l'Education Nationale, une Association dynamique " THEATRE ET MUSIQUE " vient d'être créée par de jeunes animateurs. Son but est de développer les activités culturelles dans le cadre scolaire. Les responsables de " Théâtre et Musique " pensent, en effet, qu'il est indispensable d'illustrer l'enseignement artistique par des exemples vivants. Aussi proposent-ils à tous les établissements scolaires d'organiser dans leurs locaux des concerts et des représentations théâtrales. Elèves et professeurs participeront activement à ces manifestations.

*SIEGE SOCIAL : 2, rue Taitbout - Paris-9*e.

Tél. 770-00-23

BEETHOVEN : HUITIÈME SYMPHONIE EN FA MAJEUR, OPUS 93

par René KOPFF

Partitions de poche :

Heugel et Cie, Paris, n° P.H. 14 ;
Eulenburg, London-Zürich, n° 676.

Enregistrements :

Beethoven, Symphonie n° 8 en fa majeur, op. 93 - Pathé Marconi, le disque du baccalauréat 1969 (1 × 30) CVD 2161 (avec : Berlioz : les Troyens et Debussy : Mandoline, Chevaux de bois).

Bibliographie :

On peut conseiller aux candidats d'intéressantes collections comportant une biographie de Beethoven:

— Editions du Seuil - Collection : Solfèges.
— Editions Seghers - Collection : Musiciens de tous les temps.
— Edition Sud-Est - Collection : Nos amis les musiciens.

Avertissement :

Il nous semble utile que le candidat ait quelques connaissances sur l'histoire et la structure de la symphonie en général, puis sur la vie, l'œuvre et l'esthétique de Beethoven, avant de s'attaquer à cette symphonie en particulier.

LA SYMPHONIE

On pourrait chercher bien loin les origines de la symphonie en évoquant, parmi les nombreuses traditions anciennes, surtout l'Italie avec la sinfonia qui précédait les opéras et la sonata da chiesa du XVIIe siècle, puis, au début du XVIIIe, les œuvres de Scarlatti et de Sammartini.

Mais, telle que nous la considérons aujourd'hui, c'est à Mannheim que naquit la symphonie classique vers le milieu du XVIIIe siècle, avec ses quatre mouvements traditionnels, son plan tonal, son instrumentation étoffée. C'est à Stamitz que le style nouveau doit des effets de nuances peu usités jusque là. Le style personnel de Ph. E. Bach, dont les compositions sont pleines de hardiesses harmoniques et rythmiques et de contrastes nuancés, le style galant de J. Ch. Bach qui n'a pas été sans influencer le jeune Mozart, ont apporté leur part de sève nouvelle au développement de la symphonie. En France, c'est à Gossec qu'elle doit l'initiative d'un heureux renouvellement des ressources instrumentales.

Mais, s'il n'est pas vrai que Haydn soit le père de la symphonie, du moins lui reste-t-il le grand mérite d'avoir organisé cette nouvelle forme par l'importance accordée au développement thématique reposant sur des motifs cours et simples, par l'introduction de variations dans le mouvement lent, par l'adjonction définitive de ce mouvement dansant qu'est le menuet et parfois d'une introduction lente, par le développement de l'orchestre où il multiplie les bois et les cuivres. Dans cette élaboration il ne nie nullement la part importante qu'il doit à l'influence de Mozart dont on admire particulièrement cette gracieuse et aimable cantabilité des thèmes. Ce sont Haydn et Mozart qui ont préparé le chemin de Beethoven.

Structure de la Symphonie :

Beethoven hérite donc de ses prédécesseurs une forme symphonique parfaitement élaborée, comprenant habituellement quatre mouvements.

1) **Un mouvement vif** (allegro) de forme-sonate, c'est-à-dire conçu à partir de deux thèmes principaux présentant une certaine opposition de caractère, allegro où l'on distingue une exposition des deux thèmes (le premier à la tonique, le second à la domi-

nante), un développement de ce matériel sonore (partie très modulante), une réexposition reprenant les deux thèmes dans le ton initial. Ce premier mouvement est souvent précédé d'une introduction lente et terminé par une coda.

2) **Un mouvement lent** (andante ou adagio) présentant la forme ternaire du lied avec son retour au thème principal après une phrase médiane secondaire, forme plus ou moins développée, amplifiée, traitée parfois aussi sous la forme de variations.

3) **Un mouvement dansant** (le menuet) souvenir de l'ancienne suite de danses, un 3/4 modéré, d'une structure symétrique, comportant en réalité deux menuets de caractère différent, dont le premier est repris après le second qui forme ainsi la partie centrale appelée trio. Beethoven le remplace le plus souvent par le scherzo, d'une coupe analogue, mais d'un mouvement beaucoup plus vif.

4) **Un mouvement vif final** (allegro finale) souvent plus vif encore que le premier, composé tantôt suivant la forme-sonate comme le premier, tantôt suivant la forme du rondo qui comporte le retour d'un refrain caractéristique après différents couplets.

BEETHOVEN

Né à Bonn en Allemagne en 1770, Beethoven est venu très tôt à Vienne, où il s'est fixé définitivement à l'âge de 22 ans pour y mourir en 1827.

(Le candidat trouvera plus de détails dans son livre d'Histoire de la Musique).

Parmi ses nombreuses œuvres il faut citer avant tout : sa Missa solemnis en ré majeur, son unique opéra Fidélio, ses ouvertures (Coriolan, Egmont, Leonore), sa musique de chambre (trios, quatuors, etc.), ses 32 sonates pour le piano, ses neuf grandes symphonies, si importantes dans l'histoire de ce genre.

Classique dans ses premières œuvres, Beethoven devient par la suite le type même du musicien romantique. Sa musique traduit ses états d'âme, ses sentiments. Dans sa musique comme dans sa vie nous assistons à une lutte continuelle entre l'idéalisme le plus noble et l'humeur la plus sombre. Une santé médiocre et cette cruelle surdité qui allait s'aggravant, jointes bien souvent aux difficultés matérielles de tous ordres, nourrissaient son âme d'une amertume qui le rendit souvent mélancolique, voire même coléreux. Par ailleurs une grande bonté de cœur, une immense aspiration vers le bien et le bonheur disputèrent son être à ces tristes ressentiments, si bien que sa musique est tour à tour tendrement généreuse, triomphalement altière et profondément douloureuse. Elle est le reflet d'une vie tourmentée et héroïque continuellement partagée entre l'amour de l'humanité et la misanthropie.

A l'orchestre de Haydn et de Mozart, Beethoven n'ajoute que très peu d'instruments nouveaux. Il donne un caractère spécial à la cellule initiale de ses thèmes, qui est le plus souvent simple et courte. Ce thème principal s'impose d'un seul coup par son contour rythmique et affirme très fermement la tonalité principale. A partir de la troisième symphonie on dénote une forte recherche de l'unité thématique. L'unité tonale est rigoureuse ; un seul mouvement sur les quatre — le plus souvent le mouvement lent — est dans une tonalité voisine. Enfin l'ordre des modulations du développement obéit à des principes rationnels strictement réglés.

Solidité de construction, équilibre des proportions, voilà les caractères principaux du génie suprêmement organisateur de Beethoven.

Les symphonies de Beethoven :

Alors que les symphonies du XVIIIe siècle sont avant tout de la musique décorative, pure, celle de Beethoven, plus approfondies, plus personnelles, sont souvent des témoignages émouvants et dramatiques des sentiments qui agitaient l'âme du musicien.

Certains thèmes de la première (1800) évoquent encore les deux grands maîtres, Haydn et Mozart, auxquels Beethoven eut le périlleux honneur de succéder. Et pourtant la virilité beethovénienne y est déjà reconnaissable.

La deuxième (1802) a sans doute vu le jour pendant une courte période d'euphorie amoureuse, car elle est, comme la première, un poème de la joie victorieuse. Mais on y sent bien que le maître de Bonn vient de se forger son puissant instrument symphonique.

La troisième, **l'Héroïque** (1803-1804), d'abord «écrite sur Bonaparte », puis « composée pour fêter le souvenir d'un grand homme », est une vigoureuse ascension vers l'héroïsme exaltant.

La quatrième (1806) chante la joie amoureuse de Beethoven qui croit avoir trouvé le bonheur auprès de Thérèse de Brunswick, son « immortelle bien-aimée ».

La cinquième (1805-1808), souvent surnommée « Symphonie du destin », est celle de la volonté, de l'effort triomphant, qui éclate comme un tonnerre d'harmonies dans le ciel de la musique. (Beethoven précurseur de la future symphonie cyclique).

La sixième, la « **Pastorale** » (1808), est un sublime chant d'amour à la nature. Elle comporte cinq mouvements et des titres.

La septième (1811-1812), un résumé musical du romantisme avec ses joies, ses douleurs, ses angoisses, sa turbulence et son mouvement, transportait d'enthousiasme un Berlioz qui y voyait « le miracle de la musique moderne » et Wagner qui la célébrait comme « l'apothéose de la danse ».

La huitième (1812), la plus courte et la plus légère, semble être le fruit d'une inclination passagère vers un optimisme qui crut entrevoir le bonheur.

La « Neuvième » (1823) marque l'apogée de l'art beethovénien. L'ancien cadre ne lui suffit plus. Il le brise pour l'élargir. Les voix humaines s'associent

aux instruments de l'orchestre qui eux aussi sont multipliés. Plus forte que toutes les misères qui accablent le musicien, elle est la généreuse et sublime célébration de la joie, de l'universelle fraternité entre tous les hommes.

LA HUITIEME SYMPHONIE

Généralités :

Le manuscrit de cette huitième symphonie est daté de « Linz au mois d'octobre 1812 ». Sœur jumelle de la septième, elle a été esquissée comme elle dès 1809, et terminée immédiatement après celle-ci, assez rapidement, en l'espace de quatre mois, de juin à septembre 1812.

Après la symphonie héroïque, la cinquième en do mineur, la symphonie pastorale, dans lesquelles Beethoven avait traduit musicalement des idées poétiques, des sentiments, avec ces deux symphonies nouvelles il semble de nouveau se détacher de ses aspirations romantiques pour revenir à une expression musicale plus pure et plus classique. Mais alors que les premières symphonies se rapprochaient des modèles classiques par suite d'un manque de maturité chez le compositeur, dans la huitième ce retour est l'effet d'une décision délibérée et consciente.

Si l'on considère qu'à l'époque de la composition de cette symphonie Beethoven malade cherchait le soulagement en allant se soigner aux eaux à Toeplitz, Karlsbad et Franzenbrunnen, qu'il dut se rendre précipitamment à Linz pour règler des affaires familiales fort déplaisantes concernant son frère apothicaire, on peut s'étonner que toutes ces pénibles circonstances n'arrivaient pas à porter ombrage au ton général de bonne humeur, à l'allégresse de cette symphonie. En effet, entre la nature de la Pastorale, la danse de la septième et la joie pure de la Neuvième, on pourrait inscrire la huitième comme la personnification de l'humour. Au fond, c'étaient malgré tout des années heureuses, où les rayons d'une gloire universelle jetaient quelque lumière sur le front attristé du grand musicien.

Beethoven avait nommé lui-même sa huitième une petite symphonie en fa, par opposition sans doute à la Pastorale, en fa aussi, mais plus importante, ou à la septième qu'il avait appelé « une grande symphonie en la ». Elle est en effet plus courte que les autres ; son exécution ne dure que 25 minutes.

Son orchestre est assez réduit, très classique : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 timbales et les cordes.

La première exécution a eu lieu à Vienne le 27 février 1814 dans la grande salle de la Redoute, où cette symphonie fut donnée en même temps que la septième. Alors que l'allegretto de celle-ci fut bissé, la huitième eut un accueil plutôt froid, au grand chagrin de Beethoven qui la trouvait même meilleure que la précédente.

A Paris elle ne fut exécutée qu'à partir de 1832, et c'est Berlioz qui en reconnut la véritable valeur en écrivant dans la « Gazette Musicale » : « Il est convenu de traiter un peu cavalièrement cette composition d'un style si neuf et si varié en la désignant sous le nom de petite symphonie ; nous ne comprenons guère ce qui peut avoir motivé cette épithète... Cette symphonie nous paraît tout à fait digne de celles qui l'ont précédée et suivie, et d'autant plus remarquable qu'elle ne leur ressemble en rien. L'andante scherzando est une des plus délicieuses choses qui existent en musique ; le premier allegro et le finale nous paraissent deux chefs-d'œuvre de verve et d'élégante originalité ; en outre, dans les développements et l'instrumentation de ces deux morceaux, Beethoven s'est montré aussi riche et puissant que partout ailleurs ; il n'y a donc rien de petit dans la symphonie en fa, et cette manière de la désigner manque tout à fait de justesse. »

ANALYSE

Premier mouvement : Allegro vivace e con brio, 3/4 en fa majeur.

Exposition :

Sans aucune introduction, ce premier mouvement s'ouvre immédiatement avec le premier thème principal (A1) qui donne dès l'abord le ton général de toute la symphonie. Joué au départ forte par tout l'orchestre, c'est un thème pastoral d'une franche gaîté, d'une exquise fraîcheur. Les clarinettes répondent piano avec la deuxième période du thème (mes. 5) qui est reprise (mes. 9) par les cordes. Ce premier thème est prolongé (mes. 12) par un deuxième élément (A2) toujours en fa majeur, plus saccadé, plus énergique, rythmé d'abord aux violons, puis à tout l'orchestre, modulant un moment vers la sous-dominante. Cet élément s'apaise, et la répétition de ses deux dernières notes conduit vers l'introduction du deuxième thème principal.

Après un silence général (mes. 33) une brusque modulation établit le ton de ré majeur, tierce du ton principal. Le deuxième thème (B1) (mes. 37), très gracieux, avec ses syncopes et ses montées successives en croches, commence comme un charmant laendler et semble poursuivre dans la douceur l'atmosphère de gaîté établie par le premier thème. Chanté par les violons, il est accompagné par un amusant bavardage des bassons. Mais dans sa seconde moitié, modulante, le thème devient un peu rêveur et hésitant (ritard). Il est repris par les bois (mes. 45) et c'est maintenant seulement qu'apparaît le ton de la dominante habituel au deuxième thème (do majeur). Modulant ensuite vers si bémol, il s'enchaîne à un pont dans lequel des staccati doucement menaçants sur un accord ascendant de septième

diminuée montent à travers le trémolo des deuxièmes violons et les tenues des vents.

Le rythme s'affermit à partir de la mes. 59 ; un imposant crescendo en accords de tout l'orchestre débouche ff sur une violente formule rythmique à contretemps qui introduit (mes. 72) piano le deuxième élément du second thème principal (B2) en do majeur. C'est, par contraste avec ce qui précède, un passage élégiaque, un chant aimable, où la mélodie principale des flûtes et des hautbois est soutenue par des entrées successives des bois et les petites arabesques des cordes. Après un retour des contretemps rythmiques ff (mes. 80) ce sont les basses qui s'emparent de la mélodie élégiaque (mes. 82) suivies par les entrées des cors et des bois et les ornements des violons.

Suit une courte phrase conclusive, une brillante petite coda, vigoureusement accentuée, dans laquelle apparaît le rythme caractéristique : triolet de croches - noire, formule chère à Beethoven. Une répétition entêtée en octaves de ce rythme sur do conduit d'abord vers une reprise de toute cette exposition, puis vers le développement où il joue un rôle assez important.

Développement : (mes. 104)

Construit essentiellement sur le motif de tête du premier thème principal, ce développement est d'une structure nette et transparente. Ce sont les altos qui, en continuant la formule rythmique précédente, forment le trait d'union entre exposition et développement. Entrant successivement en imitation, basson, clarinette, hautbois et flûte reprennent le début du premier motif principal, d'abord en do majeur (mes. 108). Un court ff de tout l'orchestre interrompt bruyamment ce jeu en rappelant la coda précédente. Puis, nouvelle alternance de ces deux éléments, une deuxième fois en si bémol, la troisième fois sans transition en ré mineur, sur la dominante la qui va être affirmée par tout l'orchestre sur le rythme caractéristique (mes. 140), conduisant à une deuxième section du développement (mes. 144).

C'est encore le motif de tête du premier thème principal qui fournit la matière première de ce développement nouveau. Apparaissant d'abord aux basses en ré mineur, il va être renvoyé comme un ballon par les différents pupitres, modulant par do mineur, fa mineur, vers ré bémol majeur, puis si bémol mineur et fa mineur, où il est obstinément répété par les violons et les basses à un temps de différence, et vigoureusement ponctué par les accords en contretemps de l'ensemble des vents. Cette descente modulante prépare le retour de la dominante du ton principal (mes. 184). C'est le rythme caractéristique qui conduit vers la réexposition.

Réexposition : (mes. 190)

Dans la lutte que constitue le développement, ce sont les basses qui triomphent et ce sont donc elles qui réexposent d'abord le thème principal en fa. La réexposition gagne ainsi en intérêt par une orches-

tration différente de l'exposition. Le thème est repris aux bois (mes. 198), drôlement interrompu par un forte d'une mesure des cordes (mes. 201) dont les basses répètent ensuite la deuxième partie (mes. 206). Le deuxième élément du thème, d'abord aux basses, en fa toujours, est repris à l'aigu par les deux premiers violons et les bois (mes. 217).

Le deuxième thème apparaît comme la première fois en deux tons différents : d'abord en si bémol (mes. 234), chanté par premiers violons et altos, orné du contrechant en notes piquées des bassons et clarinettes, ensuite en fa (mes. 242) aux bassons et hautbois, avec le contrechant aux cordes graves. Un crescendo semblable à celui de l'exposition amène le deuxième élément du thème, plus lyrique, joué par hautbois et clarinettes (mes. 269) et repris une deuxième fois par les cordes graves (mes. 279).

Coda :

C'est ensuite (mes. 297) la formule rythmique caractéristique qui avait introduit le développement qui prépare la coda. Le fa terminal du thème précédent est considéré comme tierce du ton de ré bémol, dans lequel la clarinette chante la première partie du premier thème principal (mes. 304). Les croches ascendantes de la fin de cette phrase donnent lieu à un jeu en imitations aux cordes (mes. 311). Puis c'est le motif de tête qui, répété ff au tutti (mes. 323) en fa, conduit vers un point d'orgue sur la dominante ramassant successivement toutes les forces de l'orchestre, cordes, bois, cuivres et timbales (mes. 332).

A partir de la mes. 333, nouveau jeu en imitations aux cordes sur une formule en croches issue du thème principal, qui devient en se renforçant un véritable ostinato. Enfin l'assaut est brisé, interrompu par deux silences (mes. 359 et 361) et les groupes des vents et des cordes s'apaisent en se lançant alternativement, de plus en plus doucement l'accord de tonique. Et le morceau se termine par une reprise très originale aux cordes du motif de tête qui lui sert de point final.

Deuxième mouvement : Allegretto scherzando, 2/4 en si bémol majeur.

Pour sauvegarder l'impression de bonne humeur qui découle de l'ensemble de cette symphonie, Beethoven semble avoir renoncé au véritable mouvement lent pour le remplacer par un gracieux allegretto scherzando sautillant, traduisant un humour fin et distingué. L'orchestre réduit y est amputé de ce qui pourrait nuire à la grâce légère du mouvement : ni trompettes ni timbales.

Parmi les hypothèses avancées pour expliquer ce mouvement, pourquoi ne pas retenir celle du métronome ? Le fait que le premier thème provient effectivement d'un canon que Beethoven avait composé pour son ami Maelzel, l'inventeur du métronome, nous permet d'accepter l'explication selon laquelle le rythme régulier des notes répétées des vents jouant pp sempre staccato évoquerait les battements réguliers de l'instrument en question.

A1

A2

B1

B2

C

D

E

cresc.

F

dolce

G

H

I

La structure de ce mouvement peut être assimilée à la forme-sonate sans développement, l'exposition s'enchaînant immédiatement à la réexposition.

Exposition :

Le premier thème (C), léger et dansant, jaillit des violons au-dessus du tic-tac régulier des vents. Les cordes graves répondent (mes. 3) en modulant vers sol mineur, ton relatif dans lequel les violons reprennent le thème (mes. 5) ; puis la nouvelle réponse des basses se tourne vers mi bémol majeur (mes. 7). La conclusion des violons (mes. 8-10) ramène le ton principal de si bémol, en usant au passage d'un petit effet de surprise (ff-sf) typiquement beethovénien.

Suit un très gracieux divertissement (mes. 10), une sorte de jeu en imitations qui se poursuit pendant quelques mesures sur le début du motif. Dans les mes. 18 et 19 ce dessin remonte deux fois à travers les cordes, modulant vers la dominante du ton de fa majeur.

Et c'est dans ce nouveau ton que surgit le deuxième thème (D), d'une énergie rythmique et harmonique plus marquée, avec ses rythmes pointés, ses staccati réguliers et ses syncopes. Il est interrompu deux fois par un court grondement bourru humoristique des cordes (mes. 23 et 25) comme si, pour rire, le musicien voulait faire peur à quelqu'un. Et le deuxième thème se termine (mes. 29) par une conclusion mélodique ou les cordes répondent aux bois, puis les bois aux cordes. Ensuite de nouvelles imitations (mes. 33) sur la dominante fa conduisent à une sorte de jeu d'hésitation semblant constamment tourner en rond aux clarinettes et bassons sur l'accord de neuvième de dominante (mes. 36), procédé déjà utilisé dans la symphonie pastorale.

Réexposition :

Ce divertissement sur l'accord de dominante introduit immédiatement une réexposition très régulière (mes. 40). Le thème est ensuite varié (mes. 44) tout en restant cette fois-ci dans le ton principal. Le deuxième, qui entre d'abord en fa aux cordes (mes. 50), est repris aussitôt en si bémol par les clarinettes et les bassons (mes. 52) auxquels répondent en canon les cordes, flûtes et hautbois (mes. 53). La suite du thème et la conclusion sont assez semblables à la première présentation, la conclusion modulant vers la sous-dominante.

Coda :

Mes. 73, les basses introduisent sur un dessin ascendant rythmé comme le premier thème une coda qui donne lieu encore à un spirituel dialogue. Une rapide cadence à l'italienne (mes. 79) coupe court à ce badinage et termine un peu brusquement cette courte pièce qui est une des plus heureuses trouvailles de Beethoven, et dont Schopenhauer déjà disait qu'elle était faite pour nous faire oublier la misère de ce monde.

Troisième mouvement : Tempo di menuetto, 3/4 en en fa majeur.

Délaissant la vivacité de son scherzo habituel, Beethoven revient ici à l'ancien menuet tel qu'il avait été pratiqué par Haydn, un menuet de structure classique absolument régulière, et qui semble être ici l'expression d'un humour plus rude, plus populaire, rappelant un peu la manière des danses que le compositeur avait sûrement entendues dans les guinguettes des environs de Vienne, évoquant aussi cette habitude populaire bien viennoise de « musiquer » (musizieren) ensemble, sans grandes prétentions, rien que pour le plaisir de jouer.

Menuet proprement dit :

Première reprise : deux mesures d'introduction à l'unisson des cordes et bassons, avec une ponctuation rythmée des trompettes et timbales, donnent l'élan et le mouvement du départ. Le premier thème (E) est énoncé en fa par les violons (mes. 2) sur une tenue des cuivres, avec une entrée retardée et imitative des contrebasses (mes. 4) ; puis il est repris en force par les violons à l'octave auxquels s'associe pour finir la flûte.

La deuxième reprise débute en do avec un divertissement en imitations sur le motif de tête du thème principal, parcourant les cordes de haut en bas ; puis ce même dessin grimpe aux premiers violons (mes. 15), est repris alternativement par flûtes et violons pour s'éteindre progressivement en modulant vers si bémol. Les bassons reprennent le thème principal (mes. 24) ; les cordes s'y associent pour le développer un peu, revenant au ton principal pour repartir encore vers celui de la sous-dominante (mes. 34). Retour au ton par les cordes (mes. 35-36). Enfin, dans une courte coda, une fanfare des cors et trompettes sur le thème est fortement accentuée par les timbales.

Le trio :

Le trio (F) est un petit concertino populaire pour deux cors et une clarinette soutenus par un accompagnement de légers triolets des violoncelles, et il contraste agréablement avec la partie précédente. C'est une charmante musique champêtre dont Vincent d'Indy dit ceci : « Le trio du pompeux menuet, où la clarinette, le violoncelle et le cor s'escriment de façon quasi-grotesque, n'est-il pas la représentation d'un orchestre de paysans ? ». Après la répétition de la première reprise en fa, la deuxième prend le même départ, mais aux cordes et en do majeur, s'assombrit en do mineur, module, revient au ton principal dans lequel une variante du thème est reprise aux cors en tierces parallèles, conversant de nouveau jusqu'au bout avec la clarinette et les triolets des violoncelles.

Menuetto D.C. al fine.

Quatrième mouvement : Allegro vivace, 2/2 en fa majeur.

Dans ce final qui est à lui seul aussi important que les trois autres mouvements réunis, la bonne humeur arrive à son comble. C'est le reflet d'une joie de vivre sans le moindre ombrage. Les nombreux retours du premier thème, bien caractéristique, permettraient d'assimiler ce mouvement à un rondo. Mais en réalité il est bien plus aisé d'y voir encore la forme-sonate, avec comme particularité frappante une double réexposition.

Exposition :

Le premier thème principal (G), qui pourrait être considéré comme le refrain, a un caractère capricieux, voire burlesque, avec son alternance de temps ternaires et binaires, ses grands sauts et ses contrastes dynamiques. Selon les carnets de notes de Beethoven on peut constater qu'il a été élaboré assez durement. Mais le résultat est bien un thème spirituel et léger, tout à fait dans l'esprit de Haydn, à qui Beethoven a souvent rendu ce genre d'hommage.

Comme ricanant doucement, le thème apparaît d'abord aux violons presque seuls. D'un bond capricieux (mes. 5 et 6) les premiers violons s'élèvent au-dessus des autres cordes qui poursuivent en gais triolets la pulsation vivifiante de tout ce mouvement. Le thème proprement dit aboutit en do (mes. 10) et est prolongé pendant 8 mesures, de plus en plus doucement, disparaissant presque. Il est brutalement interrompu par un do dièse ff à l'unisson des cordes et des bois (mes. 17). C'est une véritable bouffonnerie d'un Beethoven farceur, s'amusant follement de la frayeur des auditeurs stupéfaits. Folle gaîté contagieuse, puisqu'elle déclenche la participation de tout l'orchestre qui reprend ff le thème principal. Et ce premier thème s'achève par une importante section terminale (mes. 28) conservant le souvenir du rythme initial et faisant dialoguer vigoureusement un dessin en noires aux basses des cordes et aux vents.

Une modulation presque aussi inattendue que le fameux do dièse introduit (mes. 48) le deuxième thème principal (H) qui, par contraste avec le premier, est aimable, chantant et doux à souhait. Il est présenté successivement en deux tons différents. D'abord en la bémol majeur aux premiers violons, puis (mes. 60) en do, dominante du ton principal, donc régulièrement, aux flûtes et hautbois. Une deuxième section de ce thème, un peu plus nerveuse, chantée d'abord par les bois (mes. 68), ensuite par les cordes (mes. 76), ramène le rythme des triolets (mes. 80) et le ton principal, annonçant ainsi le retour du refrain ou premier thème principal.

Développement :

En effet, après de petits essais successifs sur le rythme en triolets, le premier thème repart comme au début, aux violons, donc comme si c'était un retour du refrain. Mais bien vite on s'aperçoit qu'il s'agit bien plus d'un développement des divers éléments de ce thème, développement qui se fait surtout sur les deux éléments de la deuxième partie du thème (mes. 5 à 8). Bientôt (mes. 120) ce développement est dominé par un motif de quartes ascendantes autoritaires formé de notes tenues. Et pour clore ce développement le motif de tête du premier thème est repris en la majeur sur pédale supérieure et inférieure de dominante (mes. 131). Puis, brusque changement de pédale (mes. 137) aux cordes qui scandaient mi, bassons et timbales répondent par la note fa. Pour la première fois dans l'histoire de l'orchestre symphonique les deux timbales sont accordées à l'octave.

Réexposition :

C'est sur cette pédale, renforcée par les cors et des interventions des bois, que revient aux violons et en fa majeur le premier thème principal, retour du refrain ou début de la réexposition (mes. 161). Le thème se poursuit aux bois (mes. 165). Mes. 171 à 173 : un ralenti du dessin initial aux bois alterne avec le dessin réel aux cordes, avant le retour du surprenant do dièse et la reprise, sempre ff, du thème par tout l'orchestre. Il se prolonge comme dans l'exposition, aboutissant à la dominante qui annonce l'entrée du deuxième thème. Mais comme précédemment, dans un brusque changement de ton, celui-ci est présenté d'abord en ré bémol majeur aux premiers violons (mes. 224) avant de revenir aux bois (mes. 236) dans le ton principal de fa majeur, comme il se doit pour une réexposition. Tous les éléments se suivent comme la première fois jusqu'au retour du rythme des triolets qui, hésitant à partir de la mes. 267 en si bémol, réintroduit le premier thème principal.

Coda :

On pourrait croire à un retour du refrain. Mais il est tout juste esquissé, hésitant, et s'arrête à deux reprises sur un point d'orgue silencieux (mes. 280 et 282). Et c'est là qu'apparaît, sous le rythme caractéristique initial, d'abord en ré mineur, un thème nouveau (I) descendant en valeurs longues, comme dans un choral. Ce thème est emprunté à un chant national hongrois de Jan Hunyade. Il va connaître un développement important. On le retrouve alternativement aux violons et aux bois, s'emparant progressivement de tout l'orchestre, provoquant un crescendo continu qui éclate en un forte imposant (mes. 314) où le thème est chanté tantôt par les basses, tantôt par les violons, toujours accompagné par un large contre-chant en mouvement contraire, sous un rythme élargi en triolets de noires. Le rythme initial réapparaît (mes. 342) sur une pédale de la, dominante de ré, ton dans lequel le refrain est annoncé fortement, comme à la fin du développement. C'est bien un nouveau retour du thème principal qui est annoncé. Mais il est interrompu par le battement d'octaves sur la aux cordes ; bassons et timbales reprennent ces octaves sur fa.

Reprise de la réexposition :

Et nous assistons effectivement à une reprise d'abord textuelle de la réexposition (mes. 355). Mais la

note-surprise est maintenant triplée. Après ré bémol (mes. 372) Beethoven semble hésiter sur le départ du thème. Puis c'est un do dièse (mes. 374). Nouvelle hésitation. Et la troisième fois un do dièse insistant en syncopes (mes. 376 à 379), plus brutal que jamais, obtient enfin une modulation conséquente en fa dièse mineur. Dans ce ton (mes. 379) le thème principal est repris sempre ff à tout l'orchestre. Ce sont les cuivres qui ramènent le ton initial (mes. 391-392). Le deuxième thème, le thème lyrique est cette fois-ci immédiatement chanté en fa par les bois (mes. 408) et repris par les basses (mes. 420).

Coda finale : (mes. 432)

Sur un roulement de timbales et le ff du tutti, la coda définitive est introduite par une courte annonce du rythme initial (mes. 434) repris au ralenti (en triolets de noires) alternativement par bois et cordes, après un point d'arrêt (mes. 438). Puis ce rythme s'élance avec véhémence (mes. 442) vers une grandiose affirmation accordique de la tonique (mes. 450) qui s'apaise sur une longue pédale grave (mes. 458). Mes. 470 et suivantes : de brefs rappels de fragments du thème. Après une cadence parfaite répétée vigoureusement (mes. 482-490) l'accord de tonique s'affirme à nouveau ff (mes. 490-502) et termine l'œuvre en étalant brillamment l'intense satisfaction qu'elle a dû procurer à son créateur.

SEMAINES MUSICALES FRANCO-ALLEMANDES ORGANISEES PAR L'ARBEITSKREIS FUR HAUS UND JUGENDMUSIK DE KASSEL

35 Kassel-Wilhelmshohe

35, Heinrich-Schutz-Allee

Semaine Franco-Allemande :

Centre culturel du Mont-Choisy/Châlons-sur-Marne.
Dates : 1 - 8 juillet.
En liaison avec la Ligue Française de l'Enseignement, le Comité technique de l'Union Française des Oeuvres Laïques d'Education Artistique et l'Office Franco-Allemand de la Jeunesse.

Direction technique :
Jean Marintabouret - Châlons-sur-Marne.

Direction musicale :
M. Chocat (chœur), A. von Hamm, Michelstadt (orchestre).

Programme :
Chœurs : Oeuvres de compositeurs français d'époques diverses.
Orchestre : Bach, Concerto brandebourgeois n° 4, extr. de « L'Art de la Fugue ».
Haendel, Concerto grosso en Ré, op. 6, 1.
Une œuvre française pour orchestre de chambre.
Une œuvre de Bartok.
Des œuvres pour solistes (Vivaldi, Leclair, Haydn).
Musique de chambre - Danses populaires.

Cette semaine vocale et instrumentale doit favoriser la rencontre entre jeunes Français et Allemands âgés de 16 à 30 ans. Les frais de séjour sont de 110 francs. Les frais de voyage sont remboursés à 80 % par l'Office franco-allemand. Les inscriptions sont reçues jusqu'au 15 mai par M. Marintabouret - 15, rue H.-Guillaumet - Châlons-sur-Marne.

Séminaire Franco-Allemand :

Kath. Landvolkshochschule Hardehausen près de Scherfede/Westfalen.
Dates : 27 juillet - 2 août.

Direction :
Prof. Franzpeter Goebels/Detmold - Prof. Guy Rogué, Toulouse.

Programme :
Analyse d'œuvres et interprétation - Exercices de musique de chambre - Chant choral - Cours de piano - Histoire comparée de la musique contemporaine des deux pays - Concerts et colloques.

Cette semaine, consacrée à la rencontre entre jeunes musiciens et enseignants des deux pays, doit favoriser les échanges musicaux et spirituels à partir de la réflexion et de l'interprétation d'œuvres pianistiques, chorales, de musique de chambre, caractéristiques de la tradition des deux pays. Les exposés, exercices et discussions se compléteront. Un cours d'interprétation au piano dirigé par les deux professeurs avivera l'intérêt porté à la pédagogie pianistique française et allemande. Les pianistes voudront bien préparer deux œuvres pianistiques contemporaine et classique, tirées de la littérature du pays voisin, et dont ils indiqueront les titres lors de l'inscription. On est prié d'apporter également les instruments à cordes et à vent.

Frais : DM 80 ; les frais de voyage sont remboursés à 80 %.

Semaine Franco-Allemande :

Ev. Aufbaugymnasium Michelbach/Schw. Hall.
Dates : 28 juillet - 4 août.

Direction :
A. von Hamm, Michelstadt - Raymond Gros, Paris.

Collaborateurs :
Gertrud Dietz, Schwetzingen - Louis du Pasquier, Bordeaux.

Programme : chœur : Honegger : extr. du « Roi David ».
Motets, chansons françaises et allemandes.

Orchestre :
Mozart : une symphonie.
Bartok : Danses.
Hindemith : Musique pour flûte, hautbois et cordes.
Oeuvres pour solistes, par ex. Bach, concerto pour violon en Mi bémol, Haydn, Double-Concerto en Fa pour violon, clavecin et cordes ; Fussan, concertino pour flûte...

Musique de chambre :
Groupe de flûtistes traversiers, à bec - Danses populaires.

Frais : DM 65 - Les frais de voyage sont remboursés à 80 %.

Semaine Franco-Allemande :

Studienzentrum für ev. Jugendarbeit, Josefstal près Neuhaus/Schliersee.

Direction :
Adolf Hartmut Gartner, Munich - Marie-France Montblanc, Paris.

Programme :

Chœur : œuvres de la Renaissance : Janequin, Sermisy, Lupi, Certon ; Schütz, psaume 100, « Louez le Seigneur ».
Bach, motet « Lobet den Herrn, alle Heiden ».
Oeuvres de Debussy, Poulenc, Pepping ; chansons d'Europe.

Orchestre :
Bach, Concerto br. n° 4 ou 5, extr. de « L'Art de la Fugue ».
Oeuvres de Lully, Rameau, Bartok et Hindemith.

Musique de chambre :
Quatuors à cordes, à vent, de Haydn, Mozart, et Beethoven ; Sonates en trio.
Instrumentarium Orff et danses populaires.

Frais : DM 65. Les voyages sont remboursés à 80 %.

Semaine musicale Franco-Allemande :

Schullandheim Riedenburg près Regensburg.

Direction :
Oswald Heimbucher, Sulzbach-Rosenberg - Raymond Griffe, Carcassone.

Assistants : Jean Beaubois, Carcassone - Herbert Hohn, Sulzbach-Rosenberg - Jorg Schellenberg, Munich - Angelika Thomas, Frankfurt.

Programme :
Chœur : Bach, une cantate ou un motet ; Charpentier, Te Deum ; un motet double de Pachelbel ou Praetorius ; Hessenberg, « O Herr, mache mich zum Werkzeug deines Friedens » ; Zimmermann, « Kommt, singt unserem Herrn » ; chansons populaires allemandes et françaises ; Hashagen, Divertimento d'après des chansons françaises.

Orchestre :
Bach, Suite en Do ou un Concerto br. ; Concerti pour instr. à vent de Loeillet, Leclair ; Komma, Suite d'après Couperin ; Corette, Concerto pour orgue ; Couperin, Pièces en concert.

Musique de chambre :
Danses populaires.
Un concert spirituel final sera donné à l'abbaye de Weltenburg.

En plus des cordes (altos et contrebasses), on souhaite particulièrement la venue des instruments suivants : flûtes, hautbois, bassons, cors.

Frais : DM 65. Les voyages sont remboursés à 80 %.

No de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT 3 bis, RUE DE LA SABLIERE PARIS 14e Dépôt légal 1er trim. 1969 Directeur-Gérant : A. MUSSON